COLLECTION FLEURANT . VOIRPY

4

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

SPECIMEN

EDITIONS HENRY LEMOINE . PARIS

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY

Couverture dessinée par Pierre-Jean COUARRAZE

Classe de 4e

(1er cycle des C.E.S. et C.E.G.)

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE, 75009 PARIS

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

© Copyright 1974, by Editions Henry Lemoine - Made in France - 24.473 HL

AVANT-PROPOS

Les auteurs de cet ouvrage se sont proposés de réunir en un **volume unique** tous les éléments musicaux susceptibles d'amener un jeune auditoire scolaire à une meilleure compréhension de la musique :

- pratique vocale et instrumentale des textes musicaux (1re partie),
- pratique du chant à travers toutes les époques et tous les pays (2e partie),
- écoute active de la musique à partir d'éléments fondamentaux servant de points de repère (3e partie).

Ils se sont efforcés d'adopter une **présentation claire et agréable,** faisant appel à la couleur, notamment pour les secondes voix, les textes traduits, la documentation annexe, etc.

Par ailleurs, un strict découpage en leçons a été soigneusement évité, afin de laisser une plus grande **liberté dans l'organisation de la leçon.** Toutefois, le contenu de chacune des trois parties appelle quelques remarques :

1re PARTIE (voir sommaire et progression générale page 4).

Tous les chapitres (10) possèdent une **présentation identique :**

- exercices à 1 ou 2 voix contenant les principales nouveautés de la leçon (éléments mélodiques encadrés, éléments rythmiques dans un pavé de couleur),
- lorsqu'une difficulté particulière le justifie, étude préparatoire qui précède directement l'exercice,
- synthèse du travail dans un texte d'**application** (chant populaire...) où est prévue l'**utilisation d'instruments scolaires** sous la forme d'un **accompagnement simple.** Celui-ci pourra être préparé, en séance d'activités dirigées ou individuellement par les élèves, grâce aux indications de travail prévues dans le cahier de Travaux dirigés (voir ci-dessous),
- les **notions théoriques** sont réduites à quelques **tableaux** ou **schémas** figurant dans 2 pavés sur fond de couleur.

L'ensemble des 10 chapitres complète et prolonge l'étude des principaux signes effectuée en 6e et 5e, mettant en évidence leurs rapports et leur organisation au sein d'une œuvre (tonalité, phrase musicale, interprétation, etc.).

2e PARTIE (voir sommaire page 29).

Le **répertoire des chants,** renouvelé et élargi à l'époque contemporaine, a été pensé en fonction de l'**intérêt vocal** et en dehors de toute préoccupation théorique ou « solfégique ». Les chants étrangers sont empruntés à tous les pays dont les langues sont étudiées dans les établissements de 1er cycle, d'où la présence des textes originaux. Mais une traduction a toujours été prévue pour les élèves qui ne pratiquent pas ces langues.

3e PARTIE (voir sommaire page 49).

Seul **le niveau de compréhension d'élèves de** 4e a dicté le choix des éléments étudiés, en dehors de toute chronologie ou de toute étude historique systématique. Ces éléments constituent une **approche de l'art musical** sur plusieurs plans :

- étude de quelques instruments solistes et de l'évolution de l'orchestre,
- étude d'éléments de construction et de grandes formes classiques,
- coordination avec l'histoire (Renaissance, musique à Versailles),
- choix de compositeurs pris dans toutes les époques et dont certaines œuvres sont plus particulièrement adaptées à une classe de 4e. Ce choix a été dicté par une répartition sur 4 années de 50 musiciens, parmi les plus représentatifs (voir à ce sujet les 2 planches de portraits du cahier). Le professeur pourra cependant étendre son travail à d'autres compositeurs grâce aux fiches prévues à cet effet dans le cahier.

CONTENU DU CAHIER DE TRAVAUX DIRIGÉS
(Complément souhaitable du livre)

1) UN CAHIER (36 pages) comprenant :
- *des exercices simples de reconnaissance des sons, des rythmes et des timbres, suivant la progression de la première partie.*
- *une initiation à la pratique instrumentale (flûte à bec soprano, instruments à percussion scolaires), préparation directe des exercices d'application.*
- *une série de tableaux sur les activités musicales :*
  - *Les éléments de la musique à travers les œuvres entendues,*
  - *Notes sur les activités personnelles.*
- *une étude avec questions sur une iconographie riche et variée, consacrée aux instruments solistes et aux orchestres à travers les âges.*
- *des lectures relatives aux musiciens étudiés.*

2) UN BLOC AVEC FEUILLES DÉTACHABLES comprenant :
- *1 schéma de métallophone soprano, grandeur nature.*
- *une tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.*
- *3 parties instrumentales (flûte à bec - métallophone et xylophone - batterie) séparées contenant les exercices d'application.*
- *12 fiches pour études d'œuvres ou de compositeurs,*
- *2 planches de 50 portraits de compositeurs (à coller sur les fiches).*

3) UN PUPITRE
obtenu par simple pliage de la couverture et pouvant supporter aussi bien les parties instrumentales que le livre.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES OEUVRES CITÉES

Compositeurs	TITRES	Exercices n° page
ABSIL	Chansons plaisantes : les métiers	54 p. 20
	Chansons de P. Fort : n° 2	30 p. 13
	Danse roumaine n° 4	23 p. 11
ALBENIZ	Espaδna : tango	76 p. 27
*BACH	Concerto brandebourgeois n° 4, pour 2 violons en Ré min.	32 p. 14, 77 p. 28
	Inventions n° 10, n° 12	27 p. 12, 11 p. 7
	Oratorio de Noël : choral n° 5	44 p. 18
	Sonate pour flûte seule, suite n° 2 : rondeau	p. 69, 9 p. 7
*BARTOK	Concerto pour piano n° 3, pour orchestre	70 p. 25, 49 p. 19
	Danse roumaine n° 2, For children 2	41 p. 17, 58 p. 22
	Musique pour cordes, percussions et célesta	75 p. 27, 55 p. 21
BEETHOVEN	Concerto pour piano n° 5 : 1er mouv.	p. 70
	Quatuor n° 7 : 1er mouv.	p. 69
	Symphonies n° 6 (1er et 2e mouv.) et 9 (1er mouv.)	p. 61 et 62, 15 p. 9, p. 70
	Sonates pour piano n° 21 (final) et 17 (1er mouv.)	38 p. 16, p. 69
BORODINE	Dans les steppes de l'Asie centrale	57 p. 21
BRAHMS	Symphonie n° 1 : final	46 p. 18
BRITTEN	Simple symphony : 2e mouv.	40 p. 16
*CHABRIER	España, bourrée fantasque	69 p. 25, 74 p. 27
	Le roi malgré lui : fête polonaise	78 p. 28
CHOPIN	Nocturne n° 12	60 p. 22
COUPERIN	Les tambourins	13 p. 8
DEBUSSY	La demoiselle élue, petite suite : n° 4	36 p. 15, 76 p. 21
D'INDY	Symphonie sur un chant montagnard français	29 p. 13
DUKAS	L'apprenti sorcier	67 p. 24
*DVORAK	Bagatelle n° 5	24 p. 11
*FALLA	L'amour sorcier : danse du jeu d'amour	42 p. 17
	Le tricorne : le corregidor	20 p. 10
GERVAISE	Branle du Poitou	71 p. 25
GLUCK	Iphigénie en Aulide : divertissement de l'acte 2	17 p. 9
GRIEG	Peer Gynt : la mort d'Ase	34 p. 14
*HAENDEL	Juda Macchabée (duo), le Messie (chœur)	2 p. 5, 21 p. 10
	Water Music : ouverture, menuet	65 p. 24, p. 66
	Sonate pour violon et clavecin n° 1 : adagio	p. 69
HAYDN	Trio n° 25 : 1er mouv.	25 p. 12
	Symphonies la surprise, l'horloge, Londres	59 p. 22, 63 p. 23, 45 p. 18
*HONEGGER	Judith (cantique funèbre), Nicolas de Flue (final)	47 p. 18, 16 p. 9
	Le roi David : danse devant l'arche	72 p. 26
KODALY	Hary Janos : carillon, bataille de Napoléon	31 p. 13, 79 p. 28
*LULLY	Les amants magnifiques : menuet des trompettes	28 p. 12
*MENDELSSOHN	Romances sans paroles n° 4, n° 29	5 p. 6, 7 p. 6
	Symphonie italienne : 2e mouv., trio n° 2 : 2e mouv.	19 p. 10, 6 p. 6
MILHAUD	La cheminée du roi René : madrigal	3 p. 6
MOURET	Les fêtes de Thalie : forlane	4 p. 6
MOUSSORGSKY	Boris Godounov : scène du couronnement	22 p. 11
	La Khovantchina : prélude de l'acte 1	73 p. 26
MOZART	Quatuor en ré min., quintette avec cor, trio op. 14 n° 3	14 p. 8, 51 p. 20, p. 69
	Ouverture de Don Juan	p. 63 à 65
	Sérénade n° 10, symphonie n° 39 (3e mouv.)	p. 69, 26 p. 12
RAMEAU	Musette en rondeau	60 p. 22
RAVEL	Ma mère l'Oye : le jardin féerique	35 p. 15
RIMSKY-KORSAKOV	Ouverture de la grande Pâque russe	50 p. 19
	Snégourotchka : danse des bouffons	1 p. 5
ROSSINI	Le barbier de Séville : cavatine	43 p. 17
*ROUSSEL	Le festin de l'araignée : danse de l'éphémère	66 p. 24
SCHUBERT	Quatuor en sol maj., quintette la truite (1er mouv.)	18 p. 10, p. 69
	Octuor (adagio), sonate pour piano en si b. M. (2e mouv.)	p. 69, p. 66 et 67
	Symphonie n° 7 : final	68 p. 24
	Lieder : der Alpenjäger, der Lindenbaum	33 p. 14, 39 p. 16
SCHUMANN	Concerto pour piano : 1er mouv.	52 p. 20
	Scènes d'enfants : un poète parle	64 p. 23
	Symphonie n° 1 : final	10 p. 7
SMETANA	La Moldava	8 p. 7
STRAVINSKY	Le sacre du printemps : rondes printanières	48 p. 18
VIVALDI	Les 4 saisons : printemps (1er mouv.), automne (3e mouv.), hiver (2e mouv.).	53 p. 20, 12 p. 8, 62 p. 23

N.B. Les noms précédés d'un astérisque sont étudiés dans la troisième partie du présent ouvrage

1re PARTIE

LECTURE ET PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

SOMMAIRE ET PROGRESSION GÉNÉRALE

	ÉLÉMENTS MÉLODIQUES	ÉLÉMENTS RYTHMIQUES	AUTRES INDICATIONS	Pages
1	RÉVISION : tonalités majeures et mineures – Intervalles et accords	chiffrage des mesures binaires et ternaires		5
2	la tonalité = notes modales, tonales	mélange de mesures binaires	Mi majeur et Do♯ mineur	10
3	les piliers de la tonalité	mélange de mesures ternaires	et	12
4	la modulation : tonalités voisines de même mode	rappel triolet et duolet		14
5	autres modulations	division du temps en 5 et 6	gracioso-poco meno mosso	16
6	la phrase musicale : découpage	mesures à 5 et 7 temps		18
7	la phrase musicale : cadences	rappel syncope et contretemps		20
8	l'interprétation = nuances, expression et ornements	rythmes décomposés		22
9	l'interprétation = le tempo	rythmes accélérés (à 1 temps)		24
10	RÉCAPITULATION GÉNÉRALE			26

TABLE DES INSTRUMENTS SCOLAIRES UTILISES DANS LES EXERCICES D'APPLICATION

(Voir indications de travail dans le Cahier de Travaux Dirigés)

- flûte à bec soprano
  - Elle sonne une octave au-dessus de son écriture.
  - L'exécution des 2e ou 3e parties est possible à la flûte alto, mais l'interprète doit alors lire à l'octave supérieure.
- flûtes à bec alto, ténor, basse (respecter l'écriture prévue)

métal : métallophone ou carillon

Les parties peuvent être jouées indifféremment sur des instruments sopranos ou altos, sauf indications précises dans certains exercices. (Placer toujours l'alto à la partie inférieure).

bois : xylophone

tambourin (frappé avec une baguette douce)

triangle

tambour de basque (frappé avec la main)

2 cymbales frappées l'une contre l'autre

REMARQUES AU SUJET DES EXERCICES D'APPLICATION

- Ceux-ci n'étant plus, pour la plupart, des chants populaires, on fera solfier la partie principale (en noir) par l'ensemble de la classe ou jouer celle-ci par un instrumentiste si l'on en possède un (flûte, clarinette, violon, etc.).
- Les parties mélodiques d'accompagnement (en couleur) pourront également être exécutées par d'autres instruments que ceux mentionnés, par ex. :
  - les parties de soprano (flûte à bec, métallophone) par une grande flûte ou un violon.
  - les parties d'alto par une clarinette ou un saxophone (après transposition).
  - les parties les plus graves par un violoncelle...
- Les orchestrations proposées[4] sont indicatives et toute autre combinaison peut leur être substituée dans la mesure où les tessitures seront respectées.

Voir 3e partie
HAENDEL ..... page 81
MENDELSSOHN .... page 82
BACH ..... page 80
HONEGGER ..... page 90

1 RÉVISIONS

I- TONALITÉS ET MESURES ÉTUDIÉES

TONALITÉS MAJEURES

Snegourotchka : Danse des bouffons

RIMSKY-KORSAKOV

1 Allegro

DO M *a)* *ff*

SOL M *b)* *f*

FA M *c)* *p*

SI♭ M *d)* *p*

Judas Macchabée : Duo

HAENDEL

2 Allegro

SOL M

LES MODES

● MAJEUR

1 1 1 1 1 ½

● MINEUR

1 1 1 1 ½ 1 ½ ½

altération accidentelle

TONALITÉS ÉTUDIÉES

DO Majeur — rien à la clé

LA mineur — rien à la clé (altération accidentelle)

SOL M RÉ M LA M

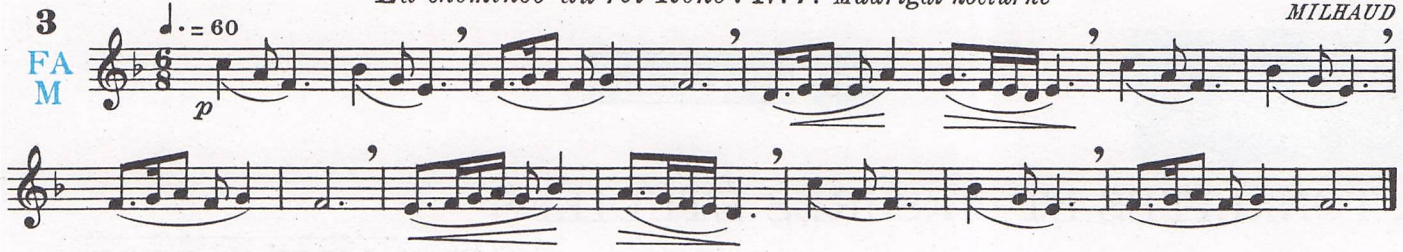
FA M SI♭ M MI♭ M

MI m SI m FA♯ m

RÉ m SOL m DO m

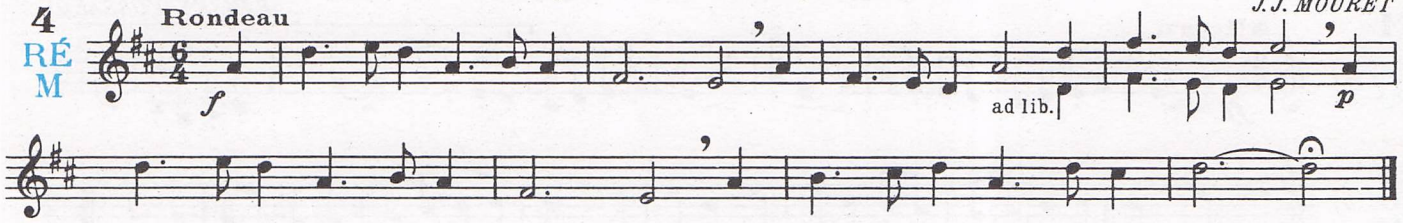
La cheminée du roi René : N°7 : Madrigal-nocturne — MILHAUD

3 FA M



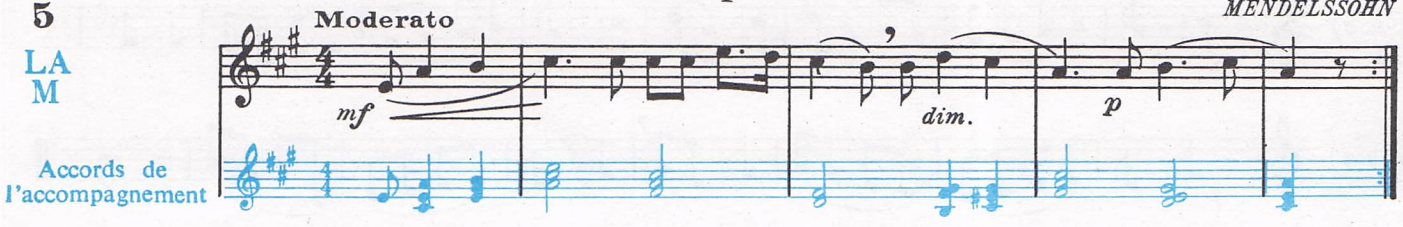
Les fêtes de Thalie : forlane — J.J. MOURET

4 RÉ M



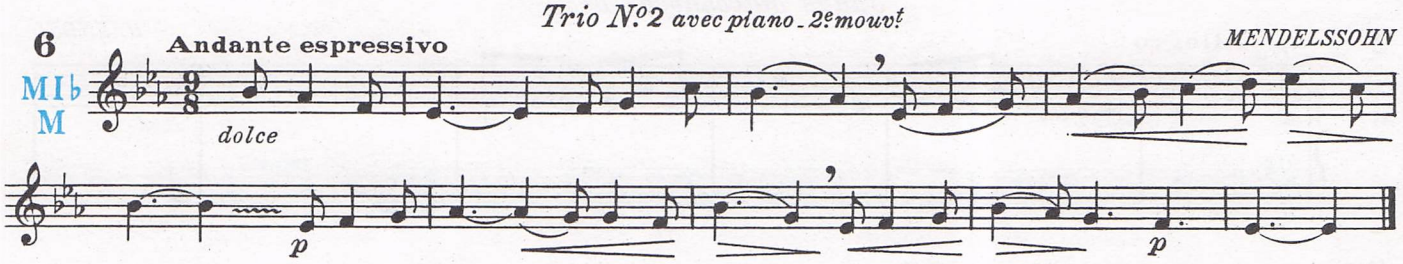
Romance sans paroles N°4 — MENDELSSOHN

5 LA M



Trio N°2 avec piano - 2e mouvt — MENDELSSOHN

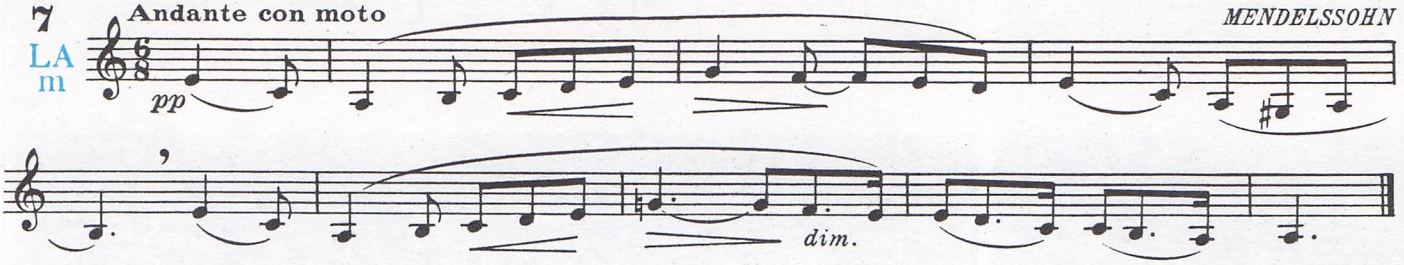
6 MI♭ M



TONALITÉS MINEURES

Romance sans paroles N°29 - Chant de gondolier vénitien — MENDELSSOHN

7 LA m



CHIFFRAGE DES MESURES BINAIRES

Chiffre du haut =	nombre de temps	2. 3. 4.
Chiffre du bas =	valeur du temps	2 → 𝅗𝅥 ; 4 → ♩ ; 8 → ♪

Quelques mesures courantes

	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
𝅗𝅥 = 1 temps	$\frac{2}{2}$ ou ¢	$\frac{3}{2}$	
♩ = 1 temps	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$ ou C
♪ = 1 temps		$\frac{3}{8}$	

CHIFFRAGE DES MESURES TERNAIRES

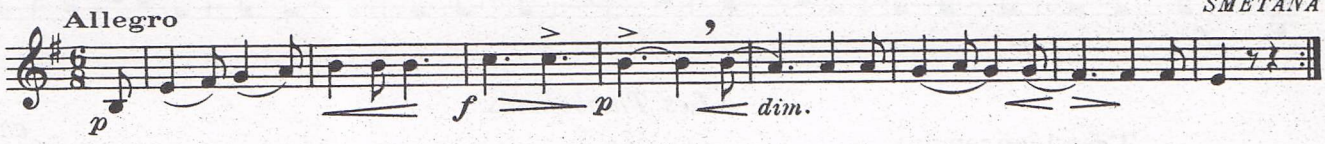
Chiffre du haut =	nombre de tiers de temps	6 = 2 temps 9 = 3 temps 12 = 4 temps
Chiffre du bas =	valeur du tiers de temps	4 → ♩ = ⅓ temps 8 → ♪ = ⅓ temps 16 → 𝅘𝅥𝅯 = ⅓ temps

Quelques mesures courantes

	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
𝅗𝅥 = ⅓ temps ou 𝅗𝅥. = 1 temps	6/4	9/4	
♪ = ⅓ temps ou ♩. = 1 temps	6/8	9/8	12/8
𝅘𝅥𝅯 = ⅓ temps ou ♪. = 1 temps		9/16	

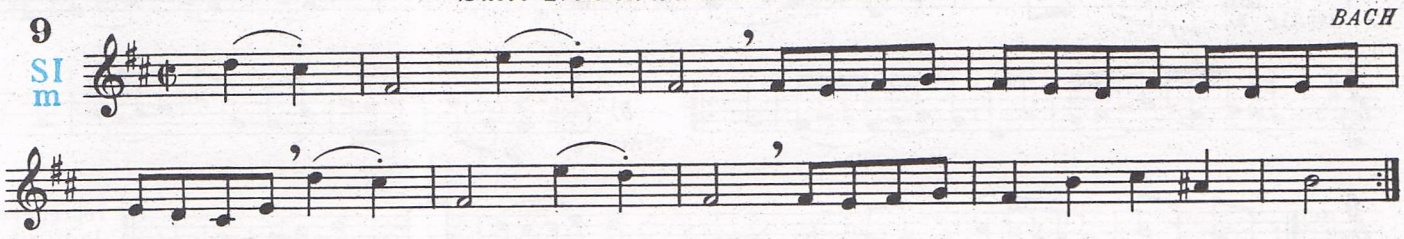
La Moldava — SMETANA

8 MI m — Allegro



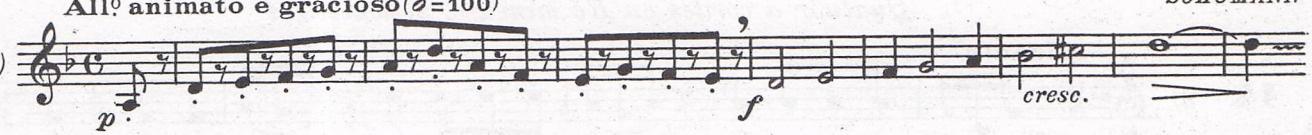
Suite N° 2 en Si mineur – Rondeau — BACH

9 SI m

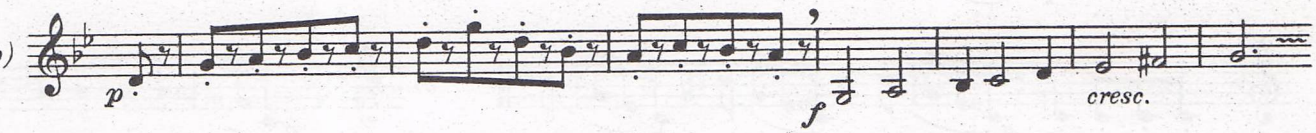


1re Symphonie – Final — SCHUMANN

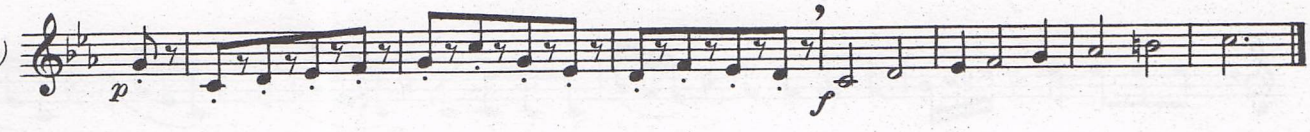
10 RÉ m a) All° animato e gracioso (𝅗𝅥 = 100)



SOL m b)

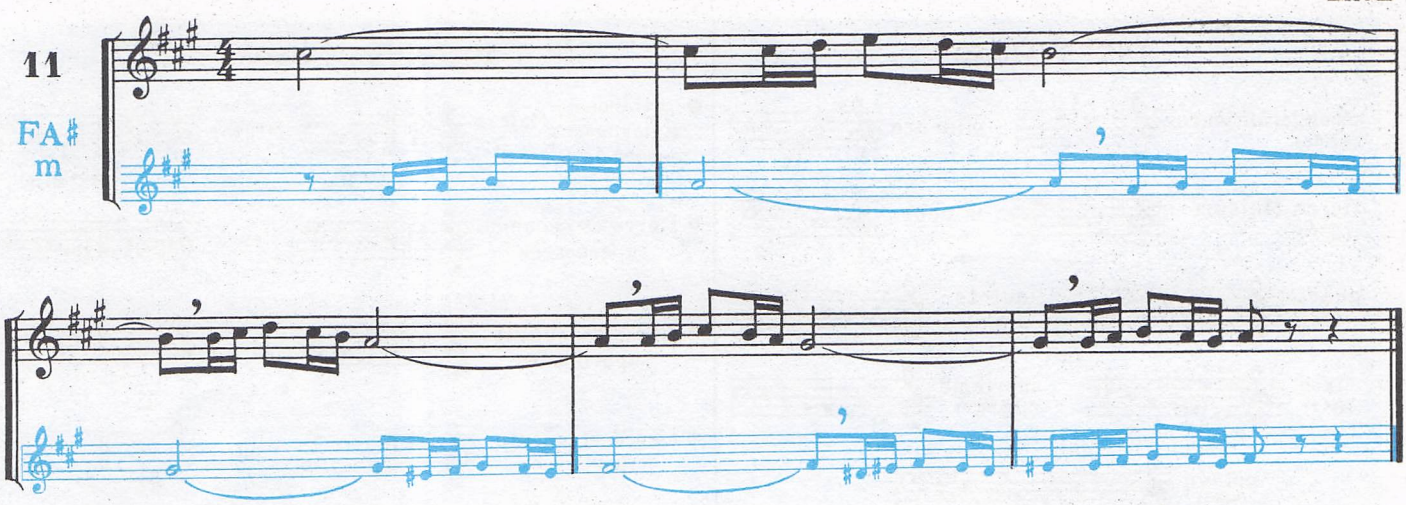


DO m c)



Invention N° 12 — BACH

11 FA♯ m

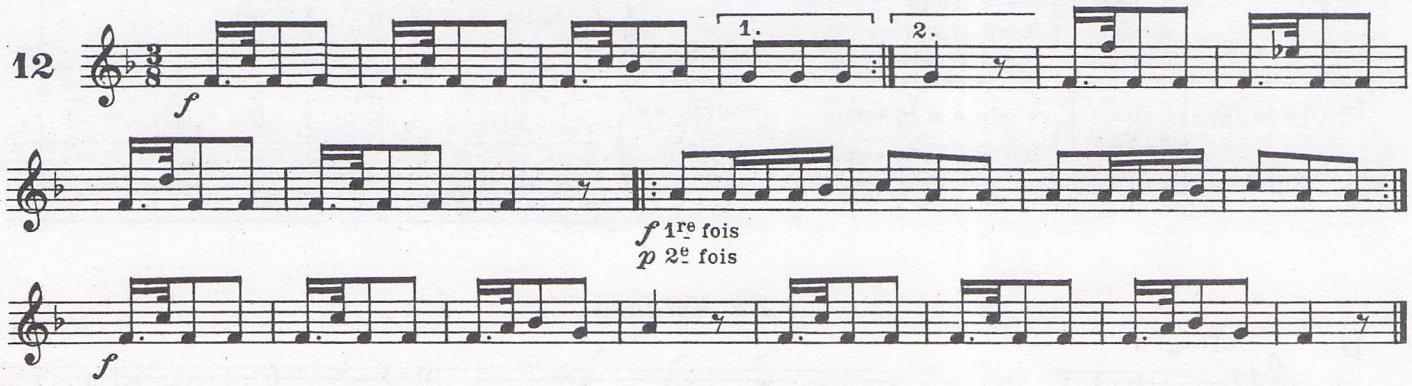


II. INTERVALLES ET ACCORDS

Les Quatre saisons - L'Automne - 3e mouvement

VIVALDI

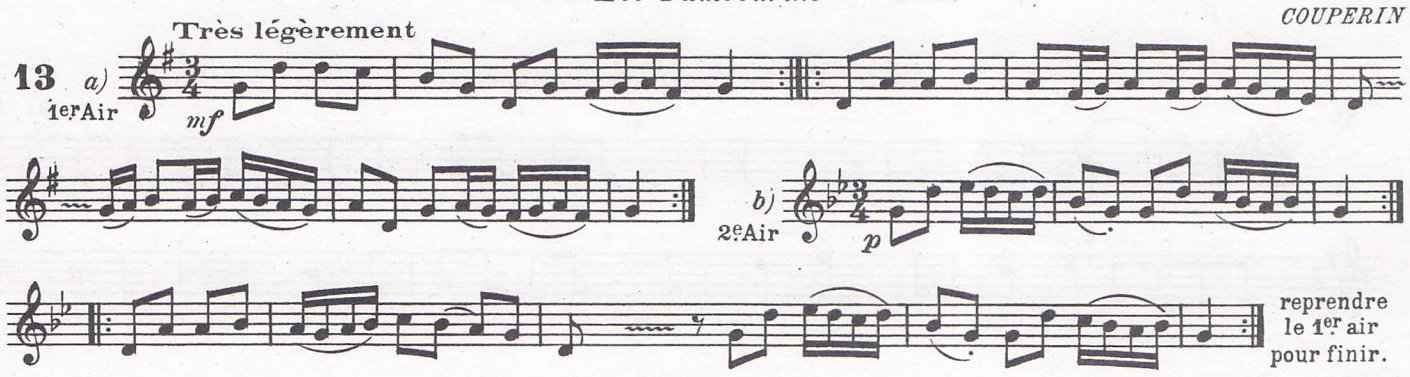
12



Les Tambourins

COUPERIN

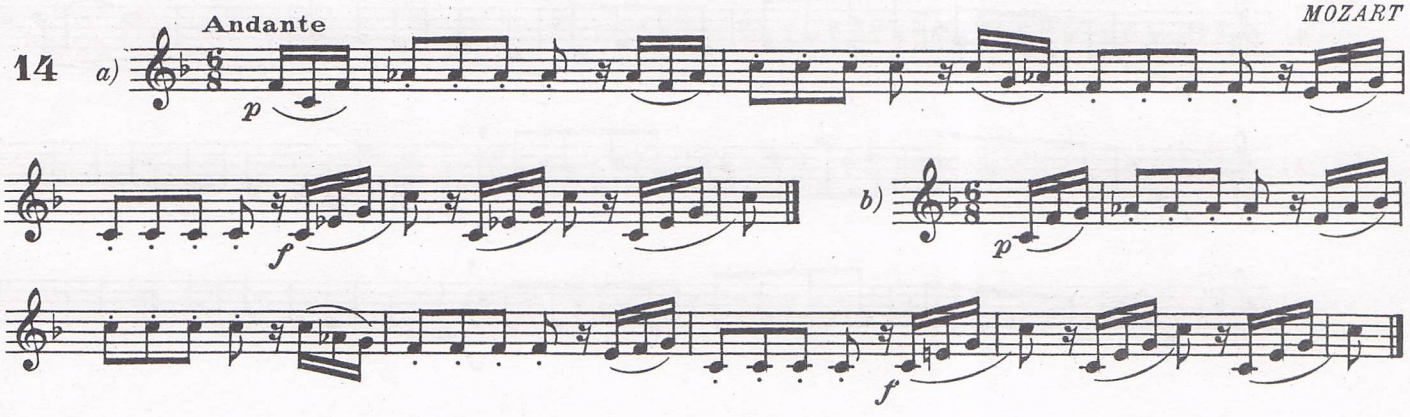
13 a) 1er Air



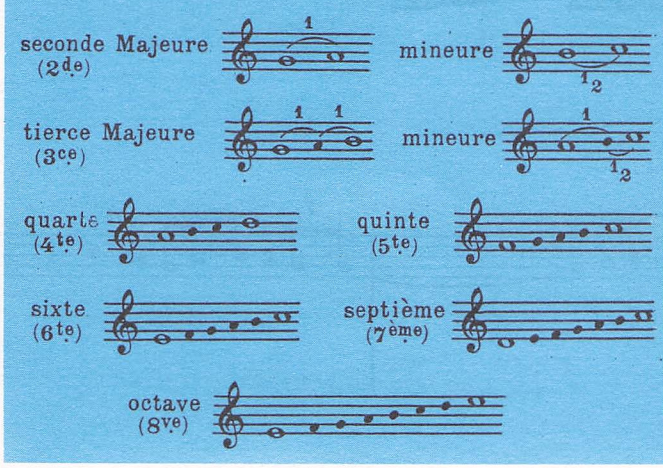
Quatuor à cordes en Ré mineur - 2e mouvement

MOZART

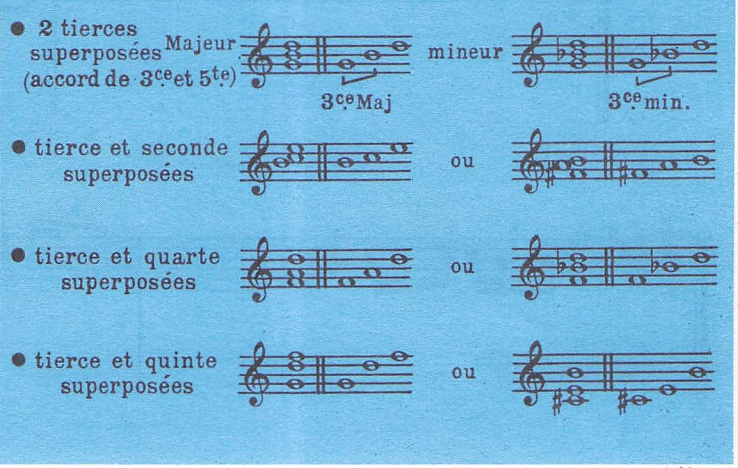
14 a)



INTERVALLES



ACCORDS DE 3 SONS



6ème Symphonie "Pastorale" - 2e mouvement — *BEETHOVEN*

15 Andante molto mosso

p *cresc.* *f*

Nicolas de Flue - Chœur final — *HONEGGER*

16 ♩ = 92

f

accords réalisés par les 4 voix du chœur

APPLICATION

Iphigénie en Aulide : Divertissement, acte II — *GLUCK*

17 Allo moderato

2 Sopr. 1 Alto

2 Métal. Sopr.

Bois Alto

GUITARE

p *sf* *p*

1. 2.

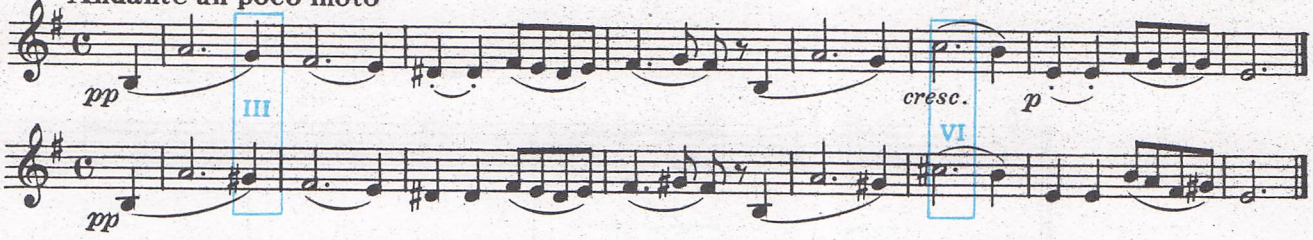
Voir 3e partie
MENDELSSOHN .... page 82
FALLA ..... page 87
HAENDEL ..... page 81
DVORAK ..... page 84

2

Quatuor à cordes en Sol Majeur _ 2e mouvement

SCHUBERT

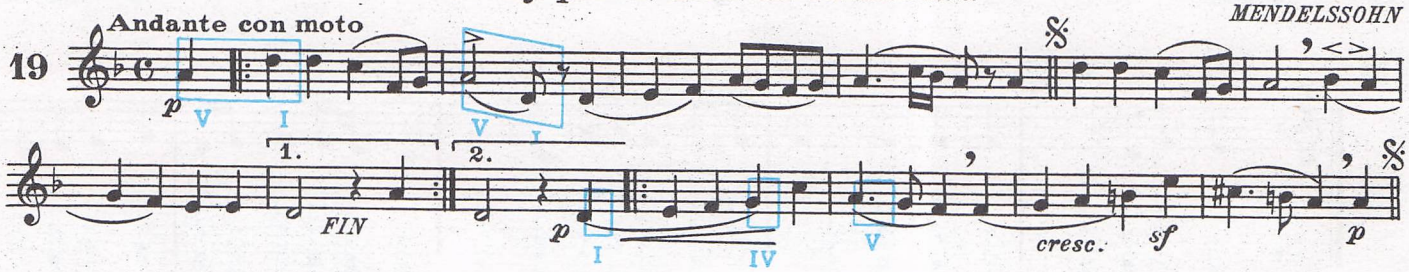
18 a) Andante un poco moto



4ème Symphonie "Italienne" _ 2e mouvement

MENDELSSOHN

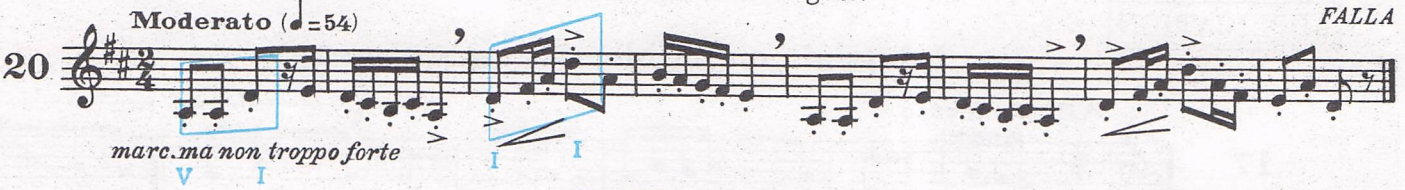
19 Andante con moto



Le Tricorne _ "Le corregidor"

FALLA

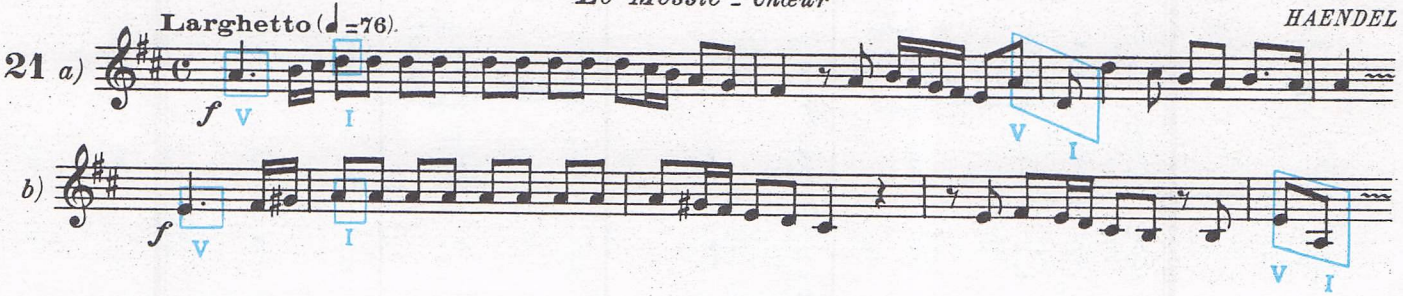
20 Moderato (♩=54)



Le Messie _ Chœur

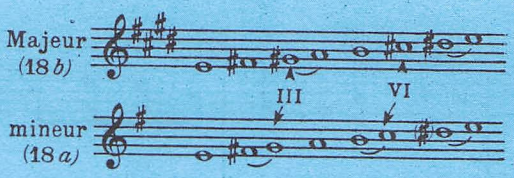
HAENDEL

21 a) Larghetto (♩=76)



• NOTES MODALES

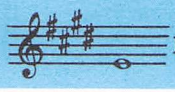
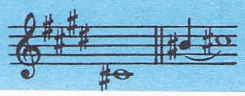
ex: Tonalité de MI (ex n°18)



Remarque : Seules les IIIe et VIe notes changent avec le mode.

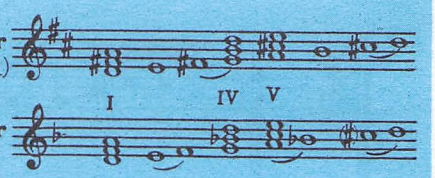
Les IIIe et VIe notes d'une tonalité sont appelées notes modales.

• TONALITÉS NOUVELLES

MI Majeur  DO♯ mineur 

• NOTES TONALES

ex: Tonalité de RÉ



Remarques : 1° Seuls les accords de 3ce et 5te construits sur les 1re, IVe et Ve notes d'une tonalité contiennent toutes les notes de cette tonalité.
2° Les Ire, IVe, Ve notes ne changent pas avec le mode.
3e Les accords de 3ce et 5te placés sur ces 3 notes sont majeurs dans le mode majeur, mineurs dans le mode mineur (1re forme uniquement).

Les Ire, IVe et Ve notes d'une tonalité sont appelées notes tonales.

MÉLANGE DE MESURES BINAIRES

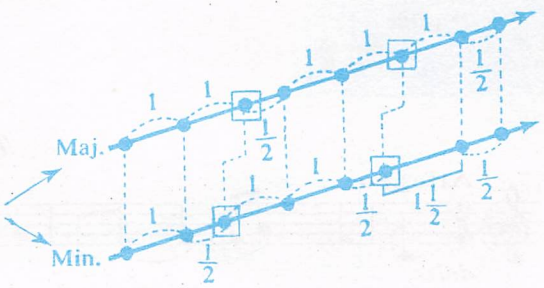
ex:

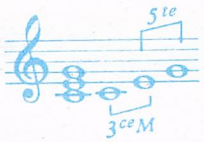
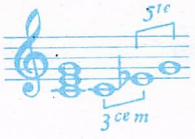
Remarque : l'unité de temps reste la même, seul change le nombre de temps.

Les accentuations des temps forts se succèdent irrégulièrement.

AUTRES INDICATIONS
Larghetto = un peu moins lent que Largo
Sostenuto = soutenu

RAPPELS

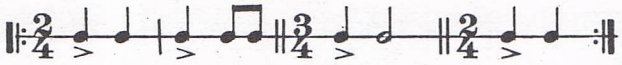
• Comparaison des modes: 

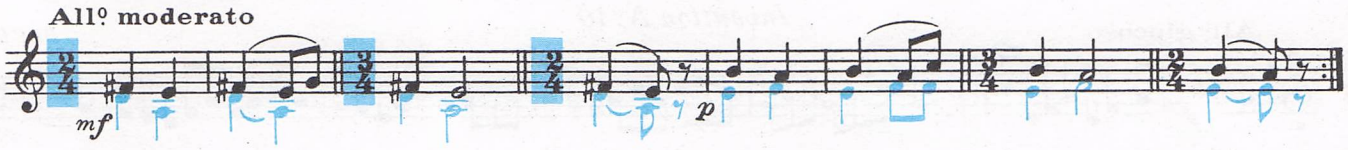
• Accords de tierce et quinte: Majeur  Mineur 

• Les temps forts:

Boris Godounov : Scène du couronnement

22 *MOUSSORGSKY*

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE  frapper plusieurs fois ce rythme : un groupe frappant les valeurs, l'autre les accents (temps forts).

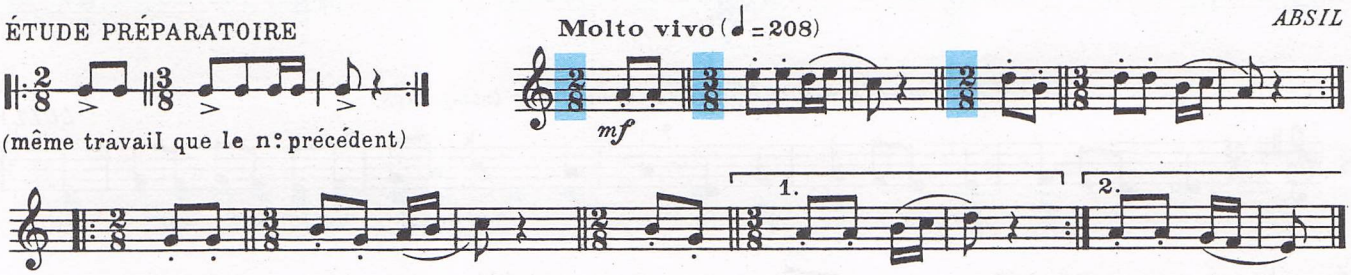


23 *Danse roumaine N°4*

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE

(même travail que le n° précédent)

ABSIL

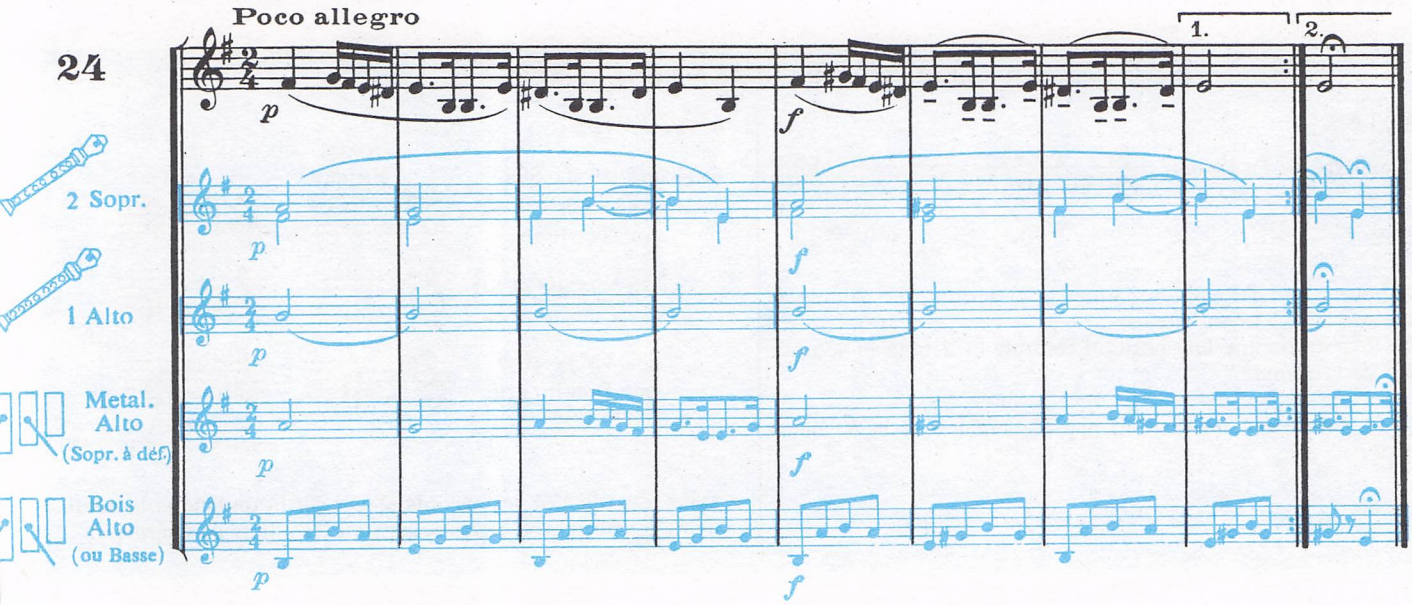


APPLICATION

Bagatelle N°5

DVORAK

24



Voir 3e partie
BACH ..... page 80
LULLY ..... page 78

3

Trio N°25 _ 1er mouvement — HAYDN

25 Allegro

dolce

accords «piliers»

Symphonie N°39 en mi♭ M _ 3e mouvement — MOZART

26 Menuet

p

1° 2°

Invention N°10 — BACH

27 All° giocoso

Les amants magnifiques _ Menuet des trompettes — LULLY

28

LES "PILIERS" DE LA TONALITÉ

• NOTES

ex: Tonalité de Fa Majeur (n°25)

I V VIII (ou I)

Remarques : 1. La Ire note commence et termine la gamme et donne son nom à la tonalité.
2. La Ve note occupe une position centrale et débute la seconde moitié de la gamme.

La Ire note d'une tonalité est appelée tonique et la Ve dominante.

• ACCORDS

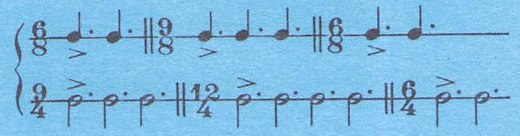
ex. Tonalité de SOL

n°27

	Majeur	mineur
accord de 3ce et 5te sur Tonique:		
accord de 3ce et 5te sur Dominante:		
accord de 7ème sur Dominante: (voir rappels)		(Cet accord est toujours employé avec un FA♯)

Dans une tonalité, les accords placés sur la tonique et la dominante jouent un rôle essentiel et sont les piliers de l'harmonie.

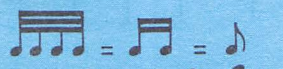
MÉLANGE DE MESURES TERNAIRES

ex 

Remarque : l'unité de temps reste la même, seul change le nombre de temps.

Les accentuations des temps forts se succèdent irrégulièrement.

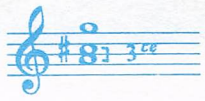
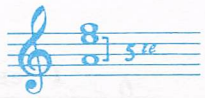
AUTRES SIGNES

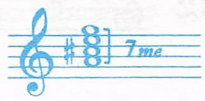
la triple croche 

le huitième de soupir (silence de la)

RAPPELS

Accords de 3 sons

- formé d'une 3ce et une 5te superposées: 
- formé d'une 5te et une 3ce superposées: 

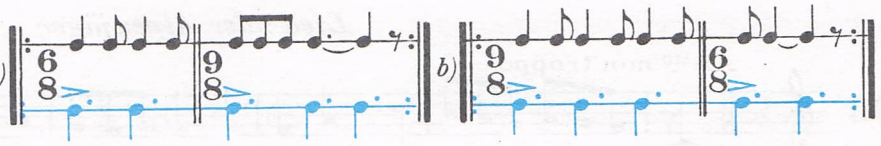
L'accord de 7e (4 sons) contient les notes de ces deux accords: 

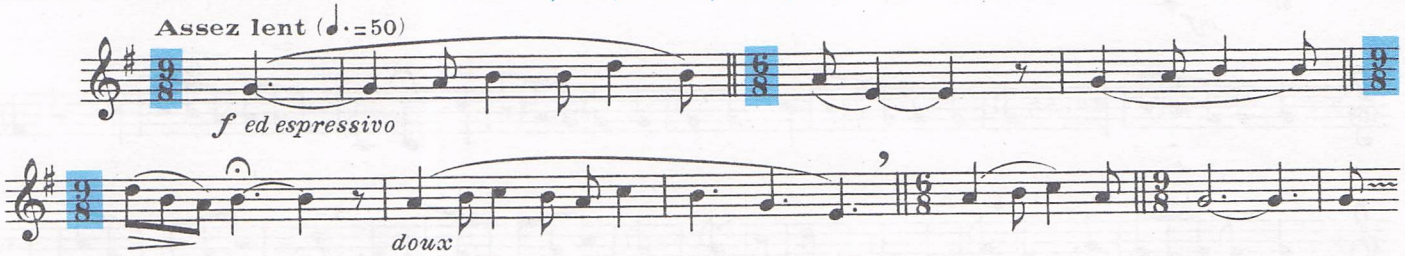
Symphonie sur un chant montagnard français — *D'INDY*

29

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE

Rythmes frappés plusieurs fois en 2 groupes.



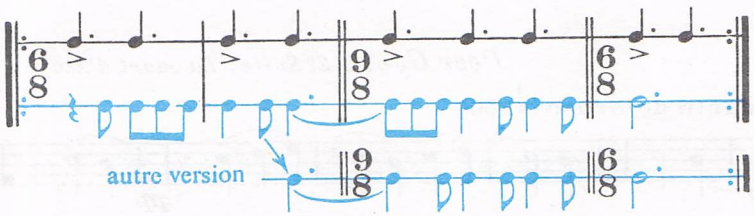


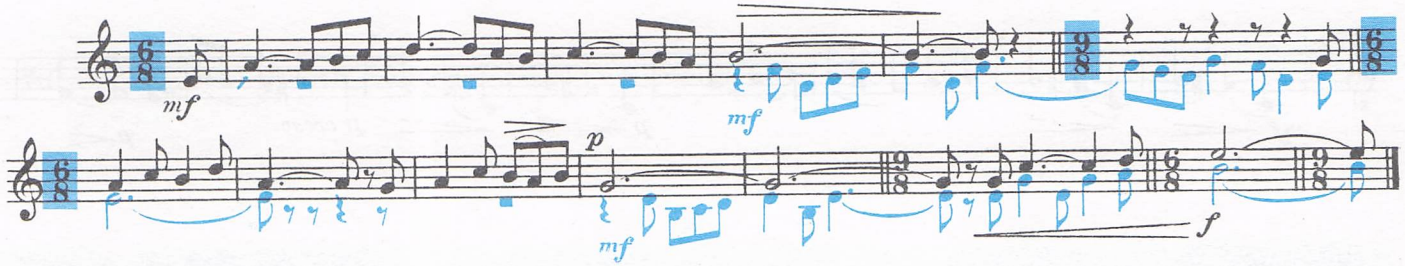
5 Chansons de Paul Fort_ N°2: L'adieu — *ABSIL*

30

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE

(voir n° précédent)

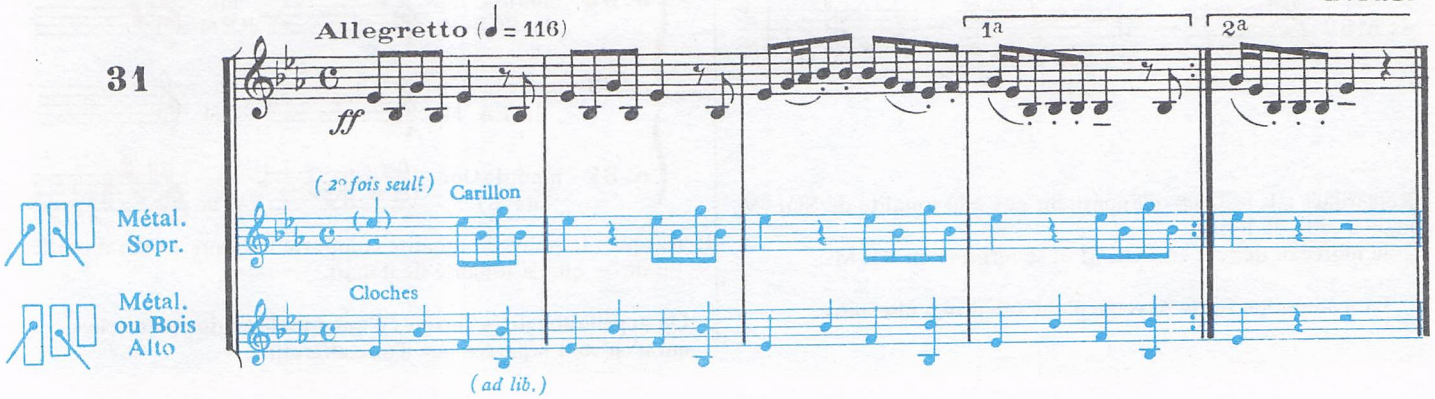




APPLICATION

Hary Janos (Carillon viennois) — *KODALY*

31



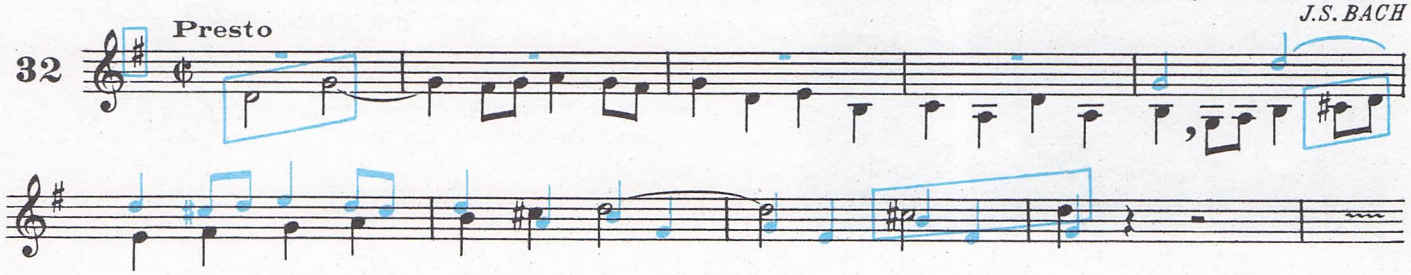
Voir 3e partie
BACH ..... page 80

4

4ème Concerto brandebourgeois _ 3e mouvement

J.S. BACH

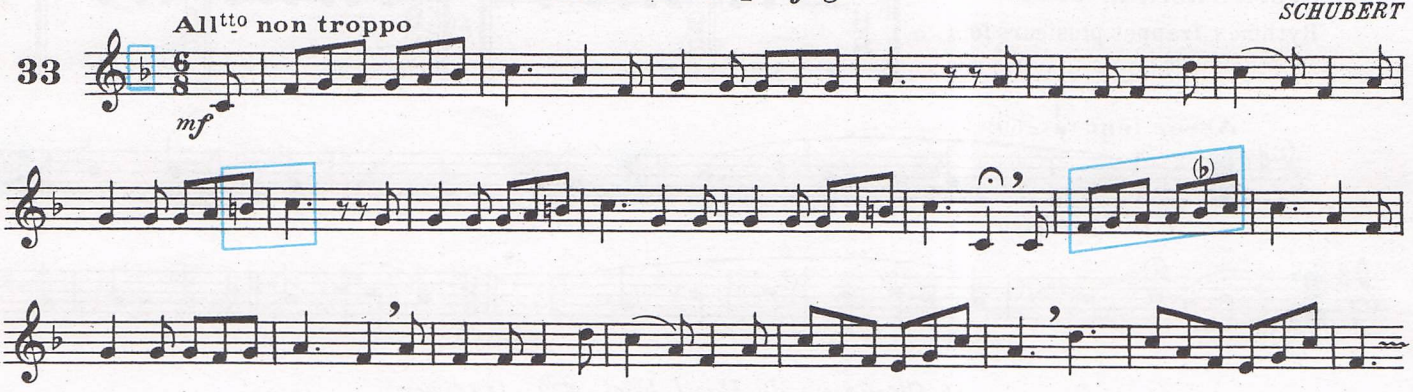
32



Lied : der Alpenjäger

SCHUBERT

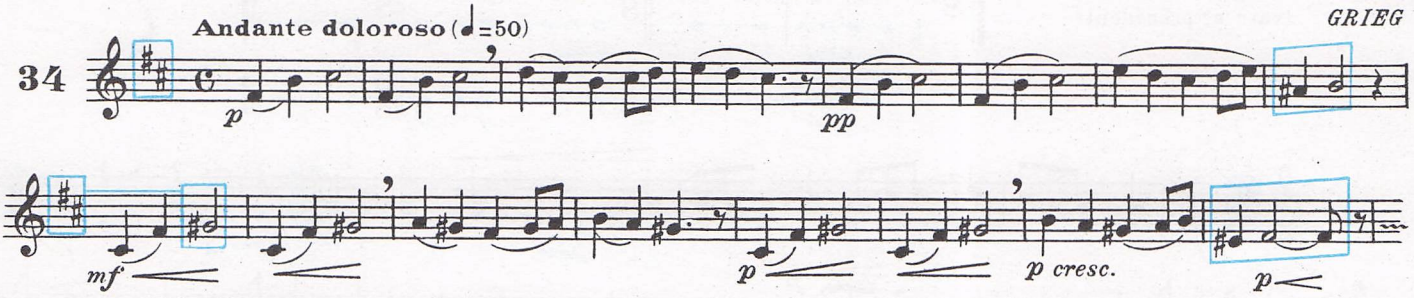
33



Peer Gynt _ 2e Suite _ La mort d'Ase

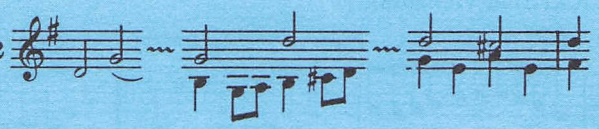
GRIEG

34



• LA MODULATION

ex. n° 32

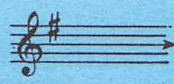
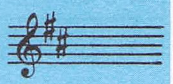


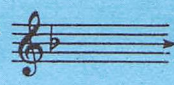
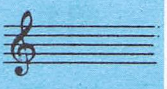
Remarques : 1° le Do# n'appartient pas à la tonalité de SOL M, mais à celle de RÉ M.
2° le morceau débute en SOL M et se termine en RÉ M.

La modulation est le passage d'une tonalité à une autre.

• LES TONALITÉS VOISINES (de même mode)

ex

n° 32 modulation de SOL M  en RÉ M 

n° 33 modulation de FA M  en DO M 

n° 34 modulation de SI m en FA# m

Remarque : la nouvelle tonalité comporte toujours 1 altération de + ou de − que la tonalité de départ.

On appelle tonalités voisines d'une tonalité principale celles qui n'en sont séparées que d'une altération.

TABLEAU DE QUELQUES TONALITÉS VOISINES
de même mode

TONALITÉS VOISINES	−1	TONALITÉS PRINCIPALES	+1	TONALITÉS VOISINES
FA M ou RÉ m	← ←	DO M LA m	→ →	SOL M MI m
FA M RÉ m	← ←	SI♭M SOL m	→ →	MI♭M DO m
SOL M MI m	← ←	RÉ M SI m	→ →	LA M FA♯m

RAPPELS

TRIOLET ET DUOLET
divisions exceptionnelles

- le Triolet ( ) est la division ternaire d'une valeur binaire
- le Duolet ( ) est la division binaire d'une valeur ternaire

MOUVEMENT et EXPRESSION
- All^to non troppo = pas trop rapide
- Andante doloroso = allant, douloureux

35 *Ma mère l'Oye_V: Jardin féérique* — RAVEL

- ÉTUDE PRÉPARATOIRE

a) Lent (♩=56)

o - - -
a - - - ou avec le nom des notes

b) 3/4

- rythmes séparés, • rythmes enchaînés

Lent et grave

pp *mf*

36 *La Demoiselle élue* — DEBUSSY

- ÉTUDE PRÉPARATOIRE

12/8

Un peu animé

p *simple, expressif*

APPLICATION

Danse — *Folklore suédois*

37 Vif et très rythmé

mf

1. 2.

2 Sopr.

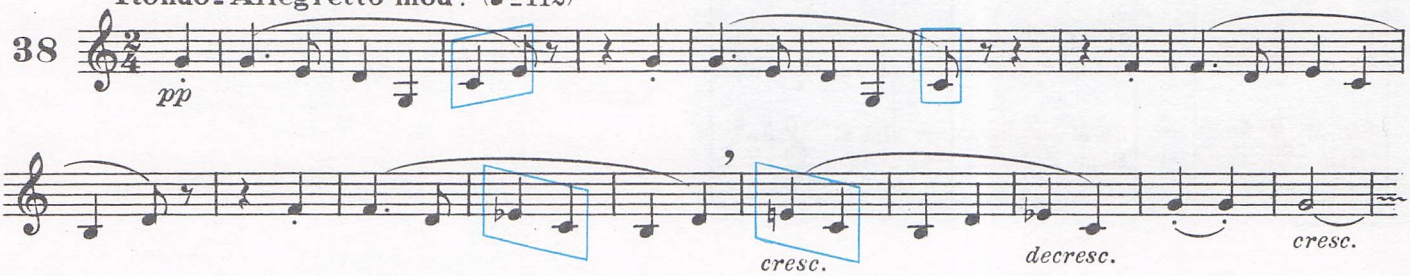
Voir 3e partie
BARTOK ..... page 88
FALLA ..... page 87

5

Sonate N°21 - "Aurore" — BEETHOVEN

Rondo - Allegretto mod^to (♩=112)

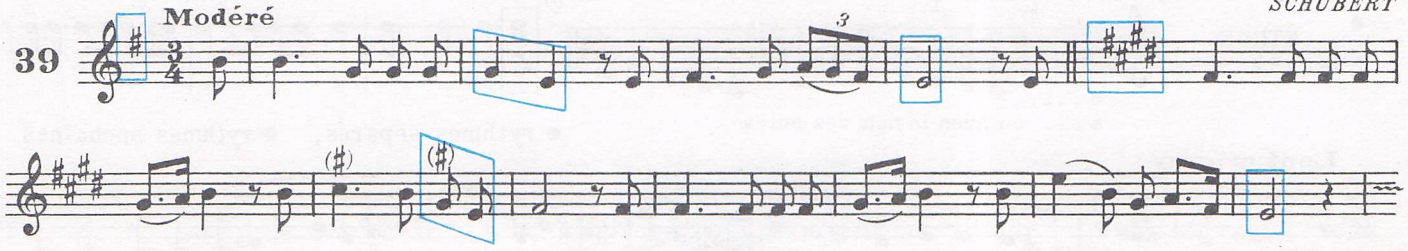
38



Lied: der Lindenbaum (le tilleul) — SCHUBERT

Modéré

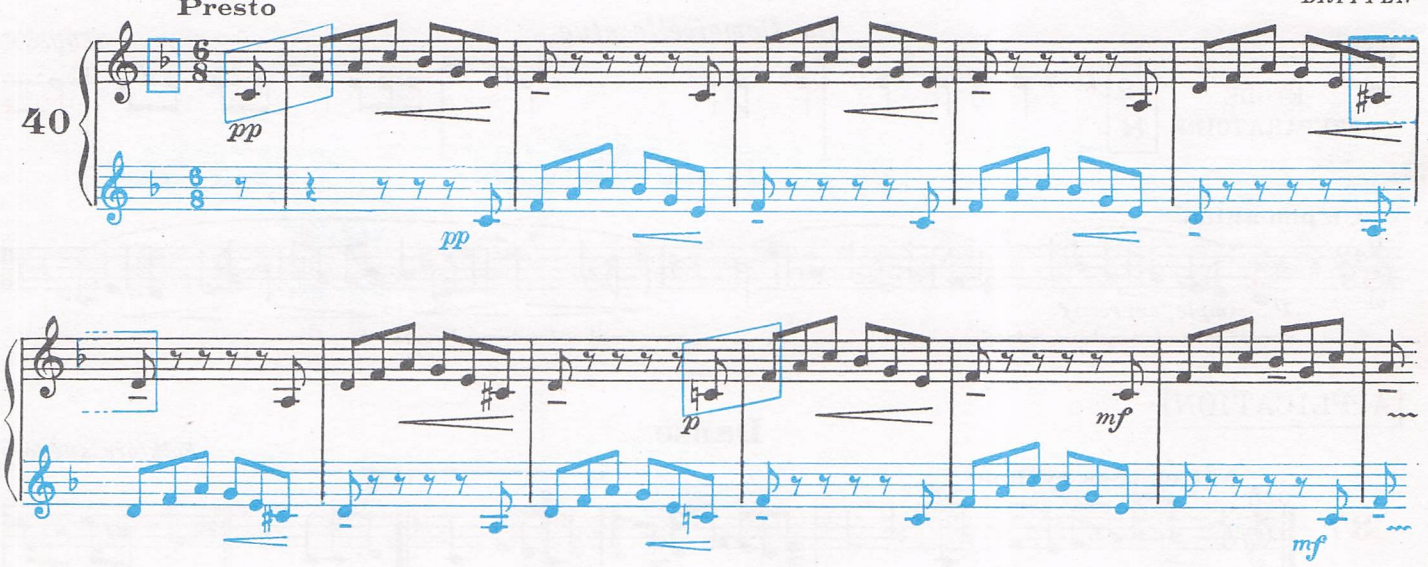
39



"Simple symphony" - 2e mouvt: pizzicato — BRITTEN

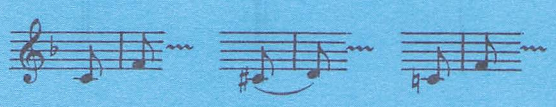
Presto

40



• LES TONALITÉS VOISINES (de mode différent)

ex. n° 40

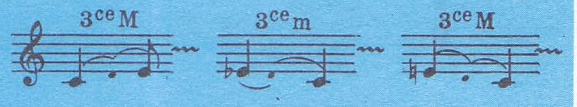


Remarques : 1° le Do ♯ n'appartient pas à la tonalité de FA M. mais à celle de RÉ m.
2° le morceau débute en FA M. module en RÉ m, puis de nouveau en FA M avec le DO ♮.

La modulation peut être le passage d'une tonalité majeure à sa tonalité relative mineure et réciproquement.

• AUTRES TYPES DE MODULATIONS

ex. n° 38

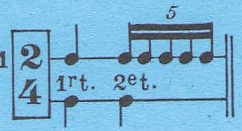


Remarques : 1° le Mi appartient à la tonalité de DO M. 2° le MI ♭ appartient à la tonalité de DO m. 3° le Mi ♮ est un retour à la tonalité de DO M.

La modulation peut être aussi le passage d'un mode à un autre mode, tout en restant dans la même tonalité.

RAPPELS : Tonalités relatives (voir page 5)

RYTHME : division exceptionnelle du temps

ex.n°: 41 

ex.n°: 42

Remarques : dans ces exemples, la noire (1 temps) est divisée en 5 ou en 6.

1 temps (ou une partie de temps) divisé exceptionnellement en 5 ou 6 est appelé quintolet ou sextolet.

AUTRES INDICATIONS • **Gracioso** : Gracieux
• **Poco meno mosso che ♩=76** : Un peu moins rapide que ♩=76

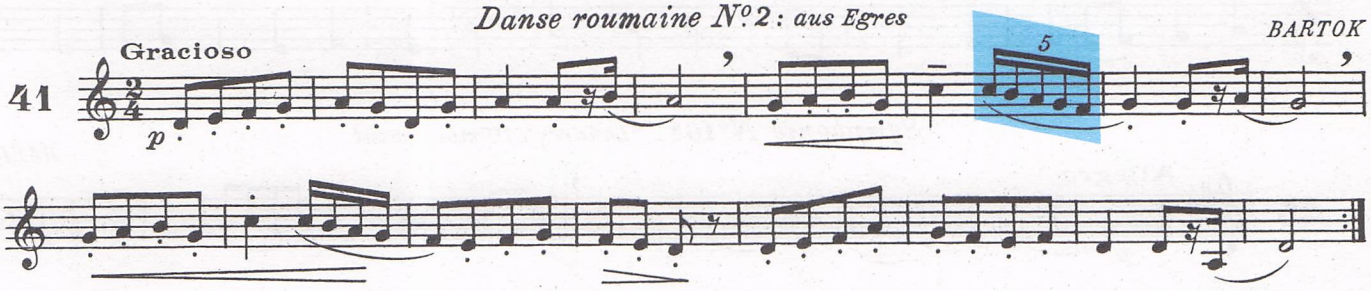
RAPPELS : Autres divisions exceptionnelles :

• le Duolet :

• le Triolet :

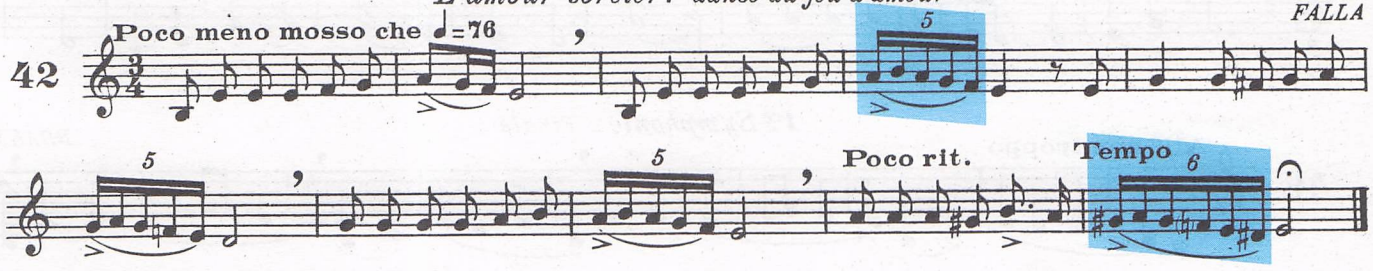
Danse roumaine N°2 : aus Egres — BARTOK

41 Gracioso



L'amour sorcier : danse du jeu d'amour — FALLA

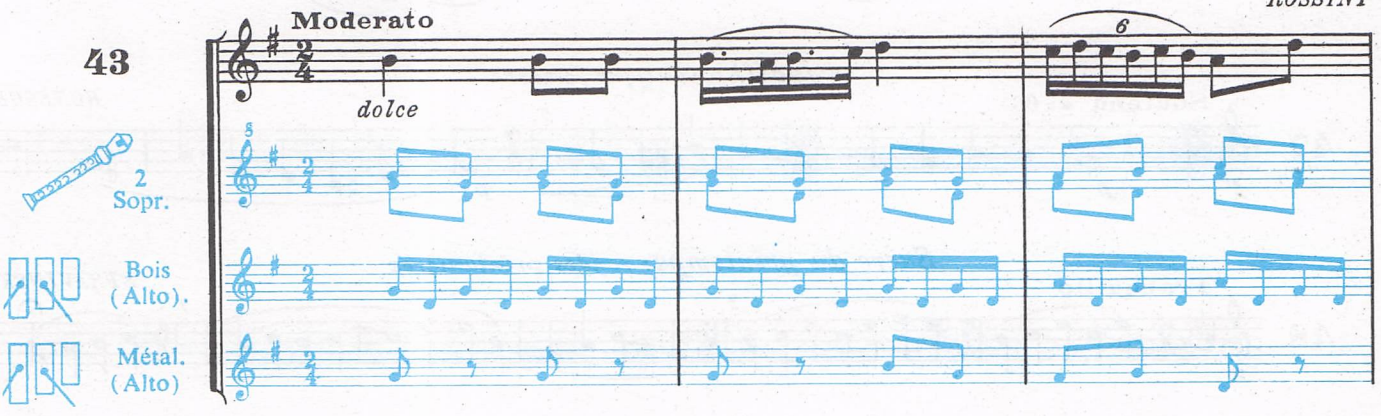
42 Poco meno mosso che ♩=76

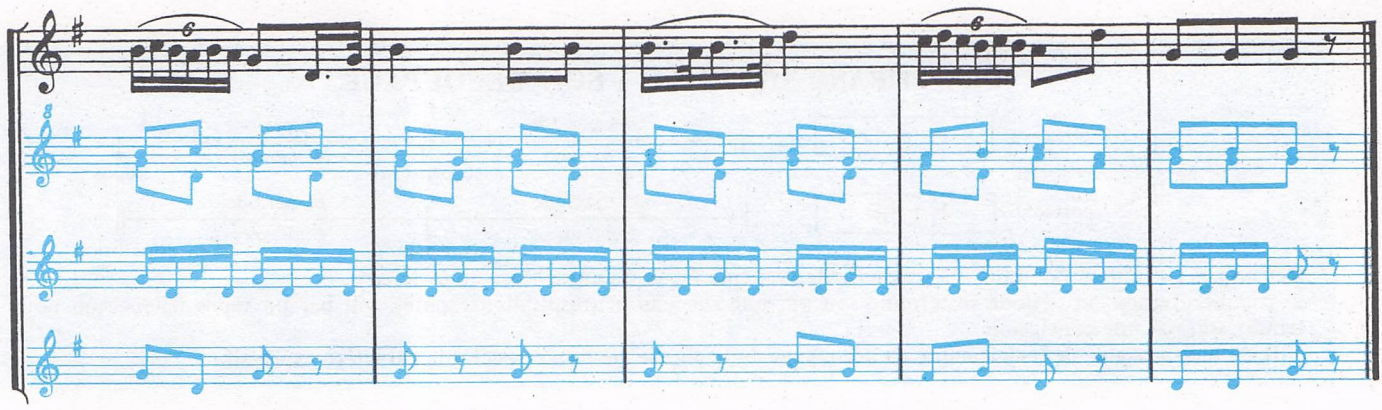


APPLICATION

Le Barbier de Séville. Cavatine. Acte III — ROSSINI

43 Moderato



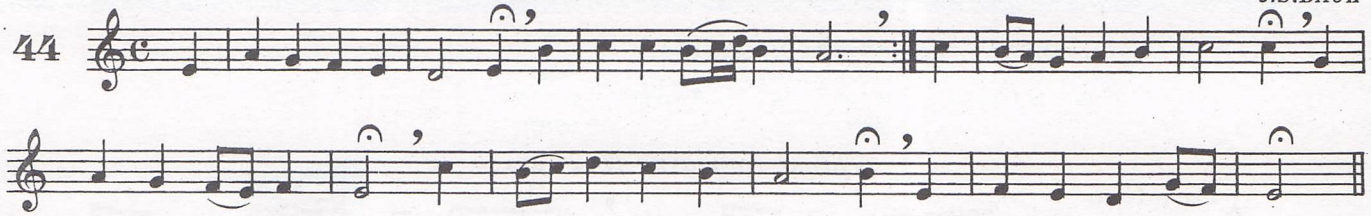


Voir 3e partie
BACH ..... page 80
BARTOK ..... page 88
HONEGGER ..... page 90

6

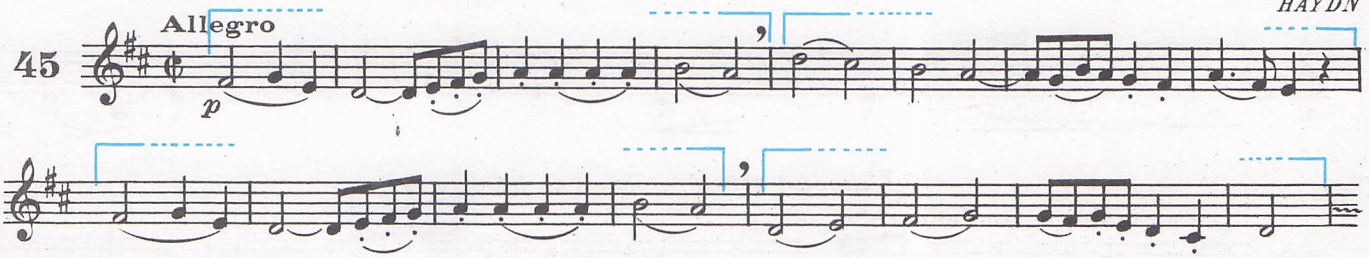
Oratorio de Noël - *Choral N°5* — *J.S.BACH*

44



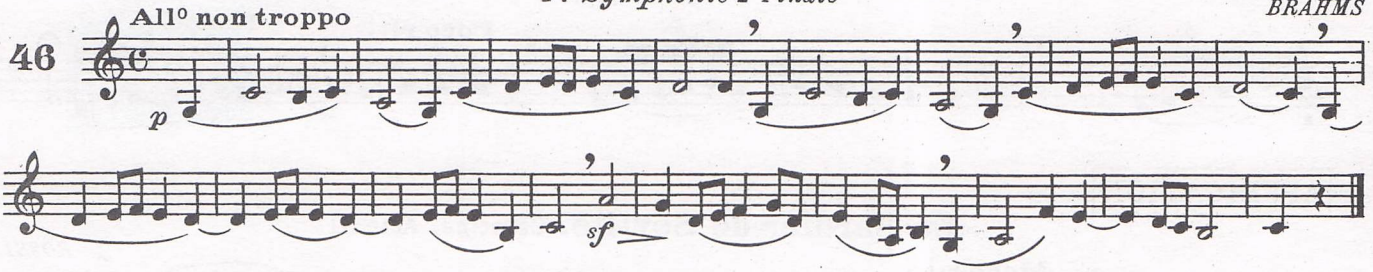
Symphonie N°104 - *"Londres"* - *1er mouvement* — *HAYDN*

45 Allegro



1re Symphonie - *Finale* — *BRAHMS*

46 All° non troppo



Judith : *Cantique funèbre* — *HONEGGER*

47 Soutenu ♩=66

Sacre du printemps : *rondes printanières* — *STRAVINSKY*

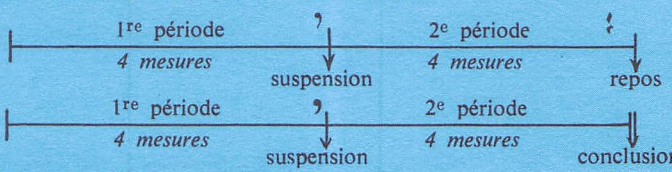
48 Tranquillo

LA PHRASE MUSICALE : SON DÉCOUPAGE

ex. n° 45

1re portée : 1re partie

2e portée : 2e partie



Remarques : 1° une phrase musicale se divise de la même façon qu'une phrase de texte écrit.
2° chaque division ou période se termine soit par une suspension (respiration rapide), soit par un repos (silence ou note tenue), soit par une conclusion.

Il est indispensable de tenir compte du découpage de la phrase pour en respecter le caractère expressif.

• MESURES À 5 et 7 TEMPS

ex.n° 47 — 1ère mes. 7/4 — 2ème mes. 5/4

Remarques : 1° ces 2 mesures binaires ont la noire pour unité de temps (chiffre 4 du dessous).
La 1re mesure contient 7 ♩ et la 2e mesure 5 ♩
2° les accentuations des temps forts se succèdent irrégulièrement.

Le compositeur utilise de telles mesures afin de donner plus de souplesse à la phrase ou plus de variété au rythme.

• AUTRES MÉLANGES DE MESURES BINAIRES

ex.n° 49

Nombre de temps	2	5
Valeur du temps	4	8

Remarques : 1° les temps dans la mesure à 2/4 sont représentés par des ♩ et à 5/8 par des ♪ : ils sont donc inégaux.
2° les accentuations des temps forts se succèdent irrégulièrement.
3° la ♪ à 5/8 est égale à la ♪ à 2/4

RAPPELS: mélange de mesures binaires :

Concerto pour orchestre N°4 - Intermezzo — BARTOK

49

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE

a) 2/4 — 1 2 1 2

b) 5/8 — 1 2 3 4 5

c) 5/8 — 1 2 3 4 5

d) Lento

o - - -
a - - - ou avec le nom des notes

Allegretto (♩=114)

p

1°

2°

APPLICATION

La grande Pâque russe

RIMSKY-KORSAKOV

50

Lento mistico

Sopr.

1° Tutti (unis) sauf flûte à bec soprano
f 2° avec les parties d'accompagnement

Alto + Métal (alto)

Ténor + Métal (basse) (alto à déf.)

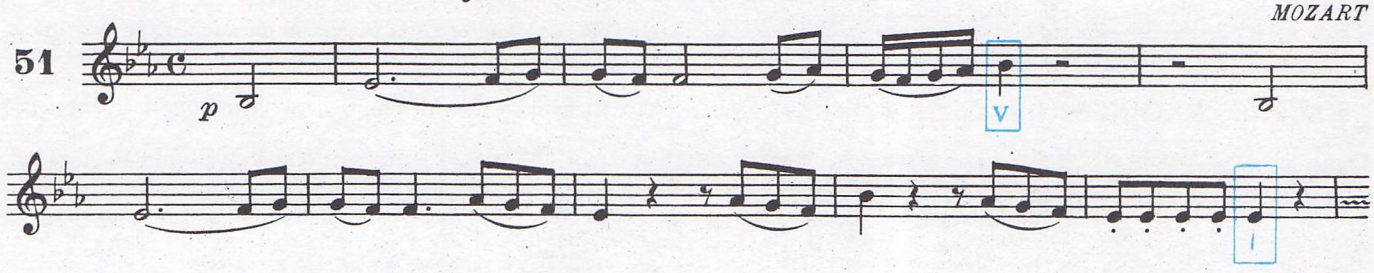
Voir 3e partie
BARTOK ..... page 88

7

Quintette avec cor_ 1er mouvement

MOZART

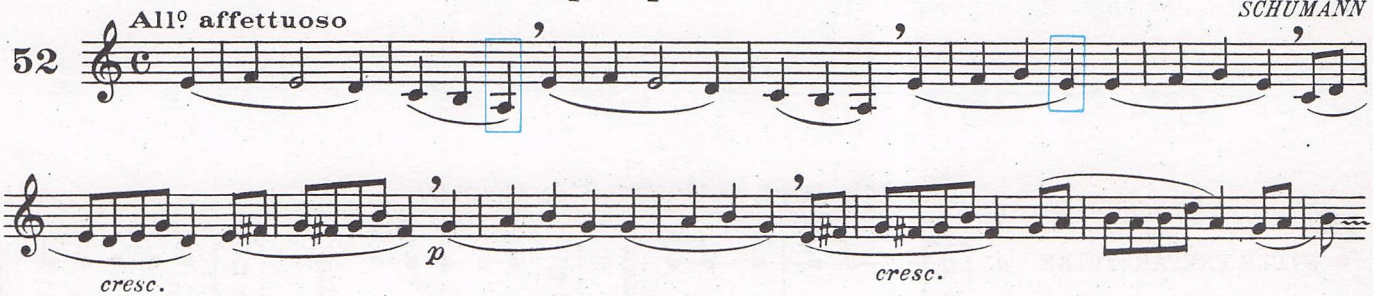
51



Concerto pour piano_ 1er mouvement

SCHUMANN

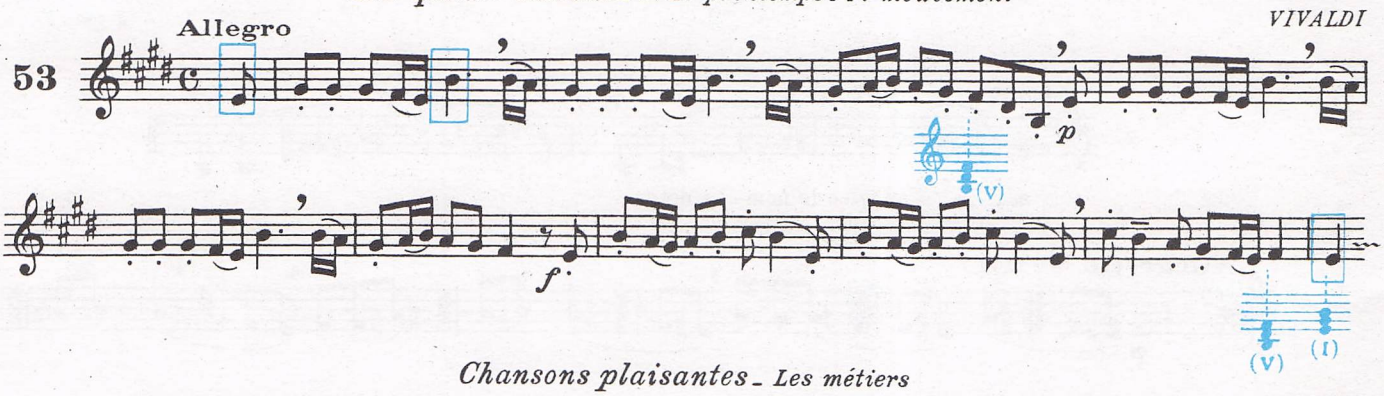
52 All° affettuoso



Les quatre saisons_ 1. Le printemps_ 1er mouvement

VIVALDI

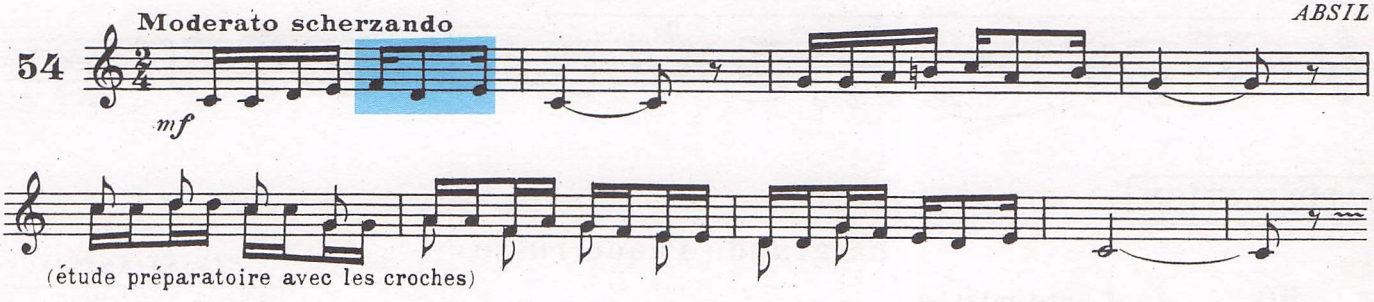
53 Allegro



Chansons plaisantes_ Les métiers

ABSIL

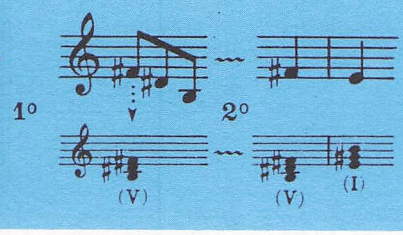
54 Moderato scherzando



(étude préparatoire avec les croches)

• LES CADENCES

ex. n° 53

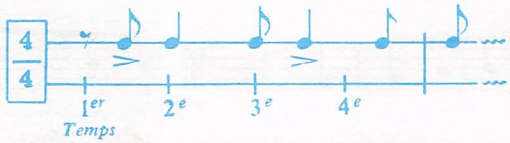


Remarques : 1° suspension sur la note SI, dominante de MI M, avec accord de 3ce et 5te.
2° conclusion sur la note MI, tonique de MI M. avec accord de 3ce et 5te précédé de l'accord sur la note SI, dominante de MI M.

Un repos momentané de la phrase musicale sur la dominante s'appelle une 1/2 cadence, et la conclusion, enchaînement de la dominante à la tonique, constitue une cadence parfaite.

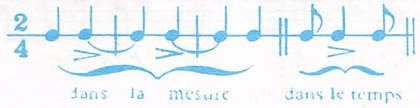
RAPPEL : • Les accords piliers de la tonalité : (voir page 12)

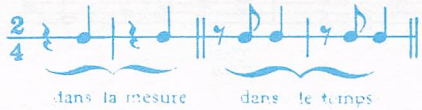
RAPPELS : • LA SYNCOPE – LE CONTRETEMPS (rythmes exceptionnels)



Remarques : 1° l'accentuation normale du 1er temps est déplacée par le 1/2 soupir.
2° l'accentuation normale du début du 3e temps est déplacée par la noire prolongée sur le 4e temps.

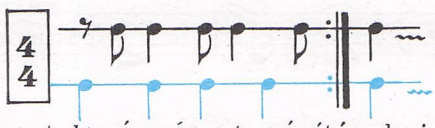
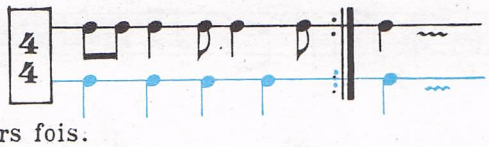
L'accentuation normale déplacée par la présence d'un silence s'appelle un contretemps. L'accentuation normale déplacée par la prolongation d'une note s'appelle une syncope.

• la Syncope : 

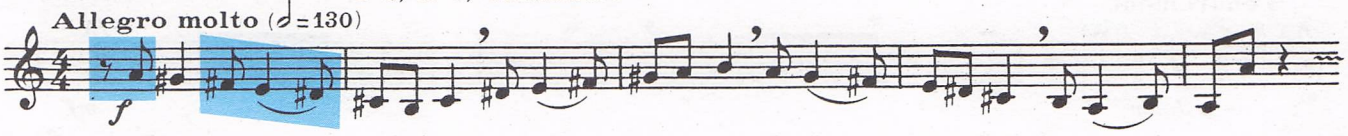
• le Contretemps: 

Musique pour cordes, percussion et célesta – 4e mouvement — *BARTOK*

55

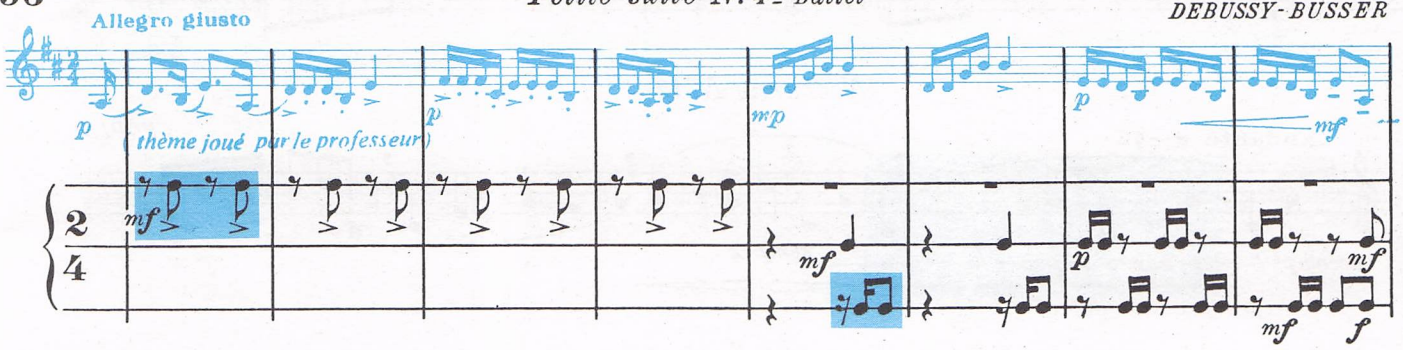
• ÉTUDE PRÉPARATOIRE a)  b) 

• *a)* et *b)* séparément, répétés plusieurs fois.
• *a)* et *b)* enchaînés.



56

Petite suite N°4 – Ballet — *DEBUSSY-BUSSER*

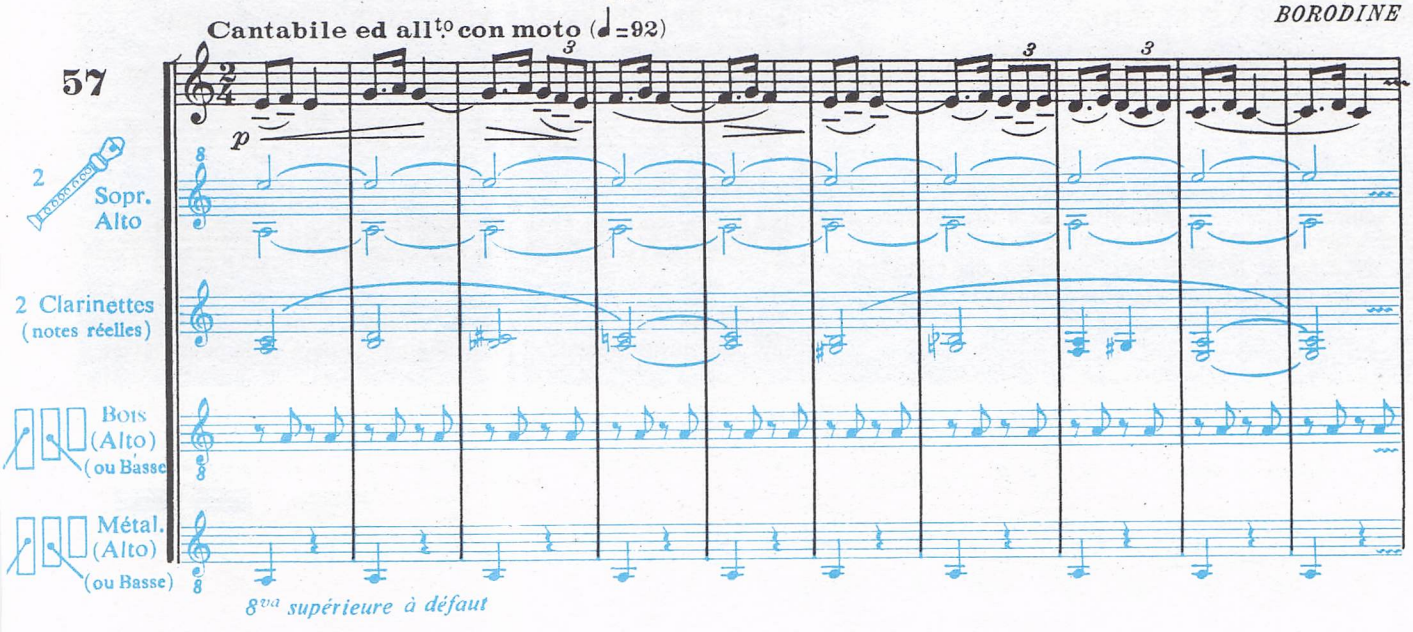


APPLICATION

Dans les steppes de l'Asie centrale

BORODINE

57



Voir 3e partie
BARTOK ..... page 88

8

For children II — BARTOK

58 **Allegretto scherzando** (♩ = 126)

mp *(f la 2e fois)*

dim. *p (rit. la 2e fois)* **a Tempo** *f la 2e fois*

Symphonie N°94 - "La surprise" - Finale — HAYDN

59 **Allegro molto**

p

Musette (en rondeau) - 2e livre de clavecin — RAMEAU

60 **Tendrement**

p doux *FIN* *mf*

Nocturne N°12 — CHOPIN

61 **Andante** ♩. = 42

accompt *sempre*

p espressivo dolce

L'INTERPRÉTATION

• NUANCES ET EXPRESSION

ex.n°58 *mf - f* *2e f.* ex.n°59 *p*

Remarques : 1° les détachés, la croche très accentuée et la noire soutenue (.....>−) permettent de varier l'expression, celle-ci étant liée aussi aux nuances mf ou f.
2° les détachés et les liaisons s'opposent dans l'exécution pour donner plus de relief à la phrase musicale.

• AUTRES SIGNES D'EXPRESSION : Les ornements

1° écriture ex.n°60 ex.n°61

2° exécution

Remarque : ces ornements sont principalement employés dans la musique instrumentale et particulièrement dans celle pour clavier.

RAPPELS :

dolce = doux — liaison d'expression

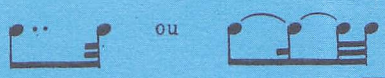
cresc... *dim...*

pp *p* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *p* *pp*

• la Triple Croche : = =

• 𝄋 Signe de reprise jusqu'au mot FIN

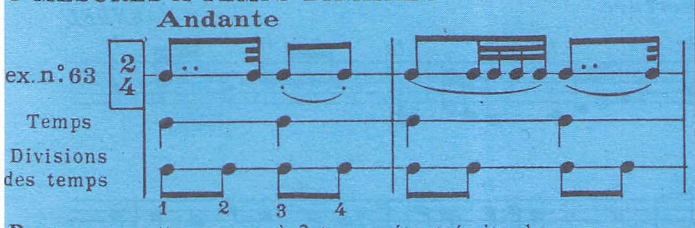
• LA CROCHE DOUBLEMENT POINTÉE

ex. n° 63 

Remarque : le 2e point placé après une note a une durée équivalente à la moitié de la valeur du premier point.

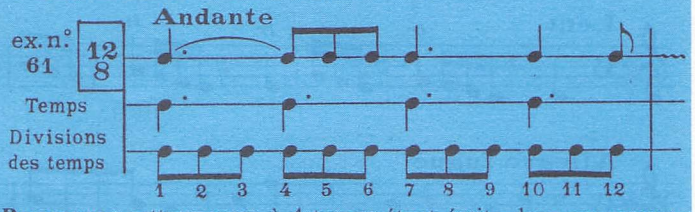
RYTHMES DÉCOMPOSÉS

• MESURES A TEMPS BINAIRES



Remarque : cette mesure à 2 temps étant écrite dans un mouvement lent (andante) peut être battue en marquant la division de chaque temps (soit 4 battements par mesure).

• MESURES A TEMPS TERNAIRES



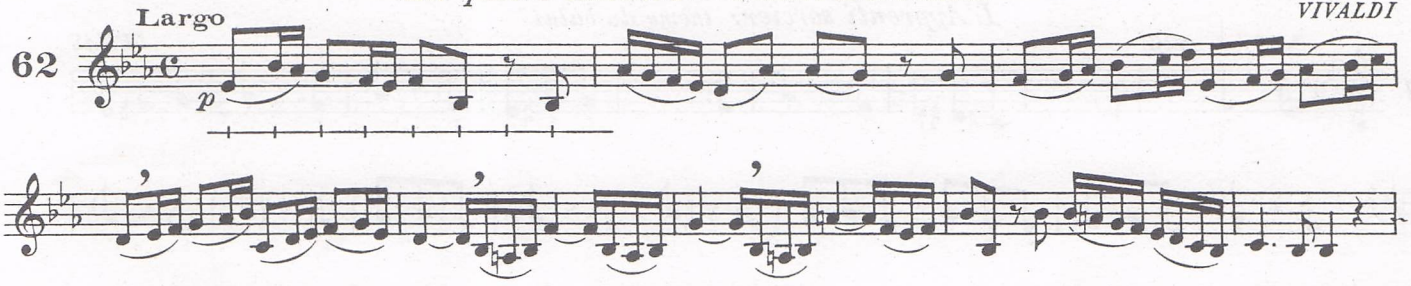
Remarque : cette mesure à 4 temps étant écrite dans un mouvement lent (andante) peut être battue en marquant la division de chaque temps (soit 12 battements par mesure).

La décomposition d'un rythme binaire ou ternaire peut se pratiquer lorsque le morceau doit être joué lentement : elle permet ainsi une plus grande précision dans l'exécution rythmique.

Les quatre saisons _ *IV: L'hiver* _ *2e mouvement*

VIVALDI

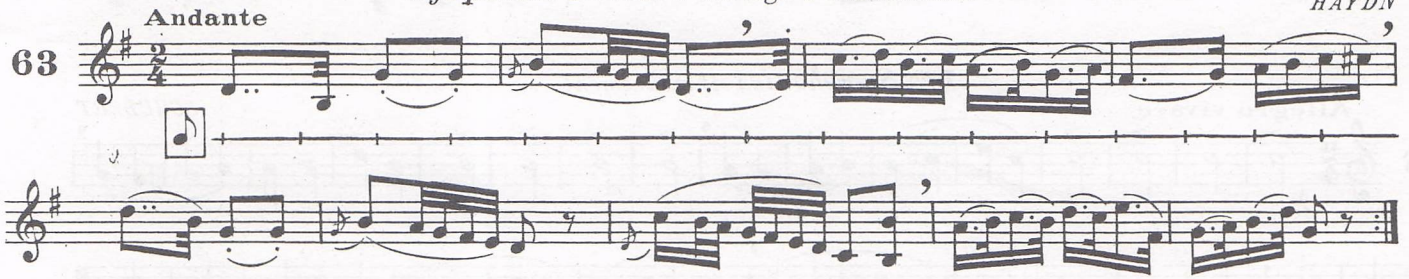
62



Symphonie N° 101 _ *L'"Horloge"* _ *2e mouvement*

HAYDN

63

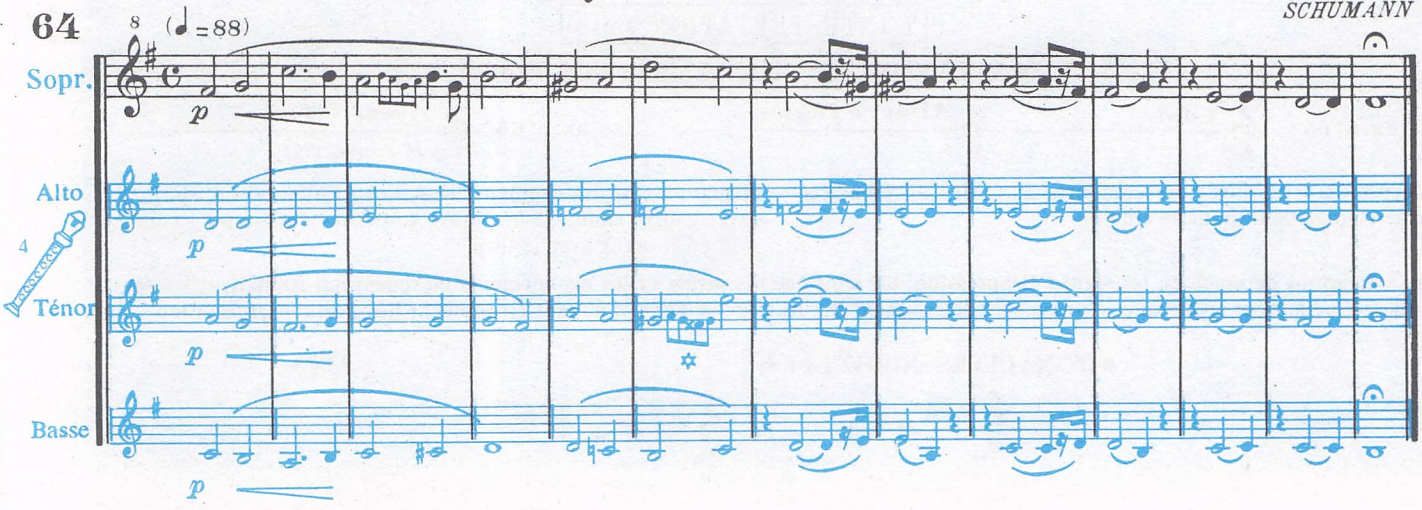


APPLICATION

Scènes d'enfants : Le poète parle (conclusion)

SCHUMANN

64



☆ Le Fa ✕ (double dièse) s'exécute comme un SOL ♮

Voir 3e partie
HAENDEL ..... page 81
CHABRIER ..... page 85
ROUSSEL ..... page 86
BARTOK ..... page 88

9

Water music _ *Ouverture*

HAËNDEL

65

a) **Lent**

b) **Allegro fugué**

Festin de l'araignée : *Danse de l'éphémère*

ROUSSEL

66 **Assez vif** (♩=72)

p con spirito

L'Apprenti sorcier : *thème du balai*

DUKAS

67 **Vif** (♩.=126)

7ème Symphonie : *4e mouvement*

SCHUBERT

68 **Allegro vivace**

p

cresc.

f *p*

L'INTERPRÉTATION (suite)

• MOUVEMENTS - CHANGEMENTS DE TEMPO

ex.n°65 **Lent** — **Allegro fugué**

Remarque : cette ouverture comporte 2 parties différenciées par le changement de mouvement.

ex.n°66 **Assez vif** (♩=72) *p con spirito*

Remarque : le mouvement lié à l'expression « con spirito » (avec esprit) donne à la phrase son caractère souple et dansant en rapport avec le titre.

Les indications de nuances, les signes d'expression, les mouvements divers et les changements de tempo qui soulignent les éléments mélodiques et rythmiques d'une œuvre déterminent le caractère de celle-ci et sont étroitement liés à son interprétation.

• TONALITÉS NOUVELLES

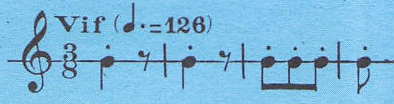
LA♭ M

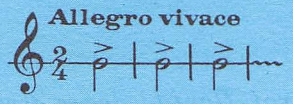
FA m

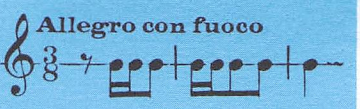
RAPPELS : • MOUVEMENTS ET INDICATIONS MÉTRONOMIQUES •

RALL. = en ralentissant ALLARG. = en élargissant	RIT. = en retenant STRING. = en resserrant	ADAGIO = 52 ANDANTE = 69	MODERATO = 80 ALLEGRETTO = 100	ALLEGRO = 116 PRESTO = 160

RYTHME ACCÉLÉRÉ "A UN TEMPS"

ex. n° 67 

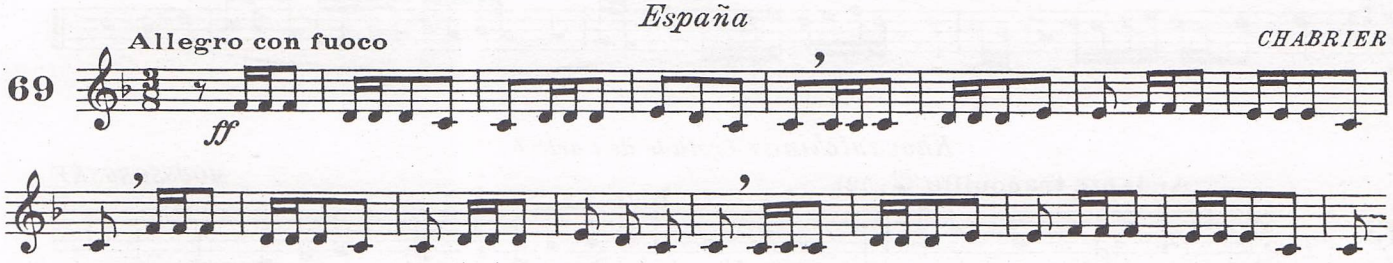
ex. n° 68 

ex. n° 69 

Remarques : 1° tous ces exemples comportent au début des indications de mouvements très rapides. Ces mesures à $\frac{3}{8}$ ou $\frac{2}{4}$ dans rythme accéléré pourraient difficilement se battre en marquant chaque temps : la phrase serait alourdie.
2° dans chaque mesure, tous les temps sont regroupés en 1 seul très vif.

Dans un mouvement très vif, la mesure se bat « à 1 temps » quel que soit son chiffrage.

España

69 

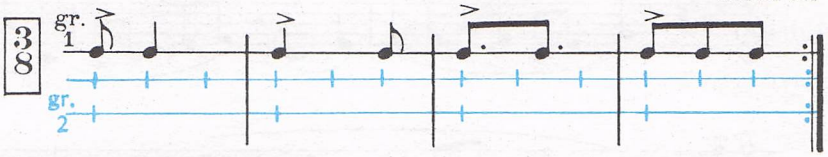
CHABRIER

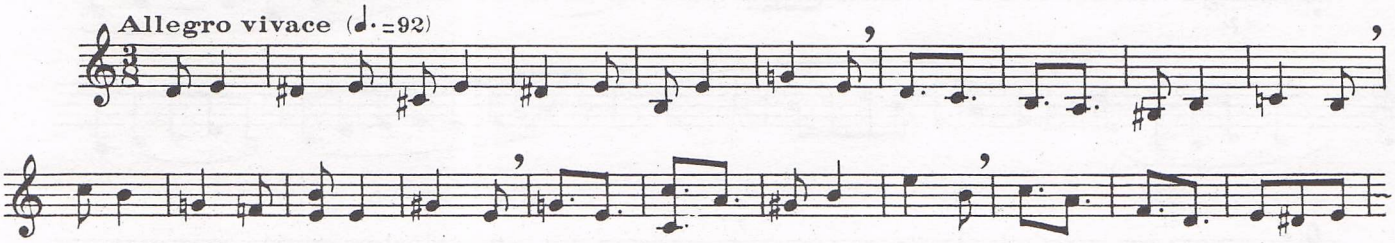
3ème Concerto pour piano

70 *BARTOK*

• ÉTUDE PRÉPARATOIRE

- rythmer lentement, le gr. 2 marque chaque temps.
- rythmer de plus en plus vite
- rythmer à 1 temps, le gr. 2 marque le 1er temps de chaque mesure.

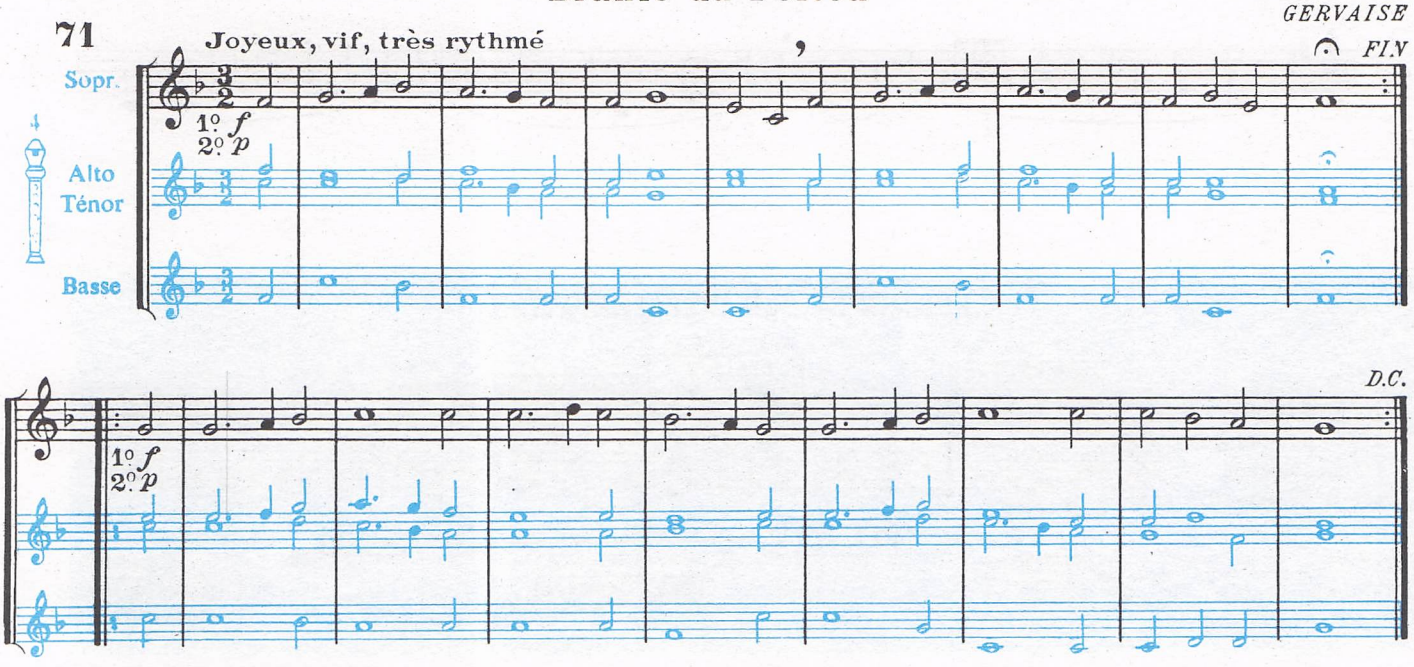




APPLICATION

Branle du Poitou

71 *GERVAISE*



Voir 3e partie
HONEGGER ..... page 90
CHABRIER ..... page 85
BARTOK ..... page 88
BACH ..... page 80

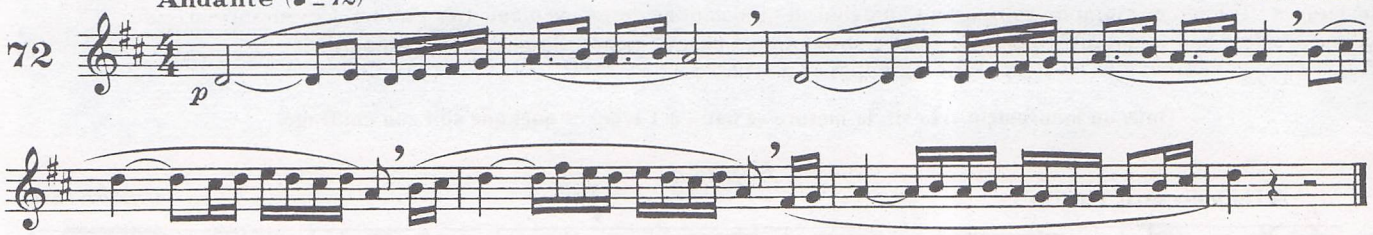
10 RÉCAPITULATION

Le roi David: danse devant l'Arche

HONEGGER

Andante (♩=72)

72

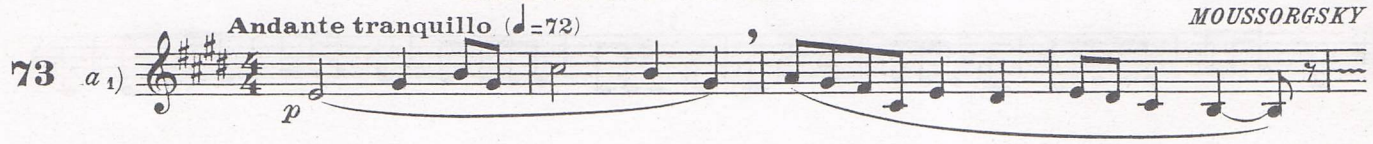


Khovantchina: Prélude de l'acte I

MOUSSORGSKY

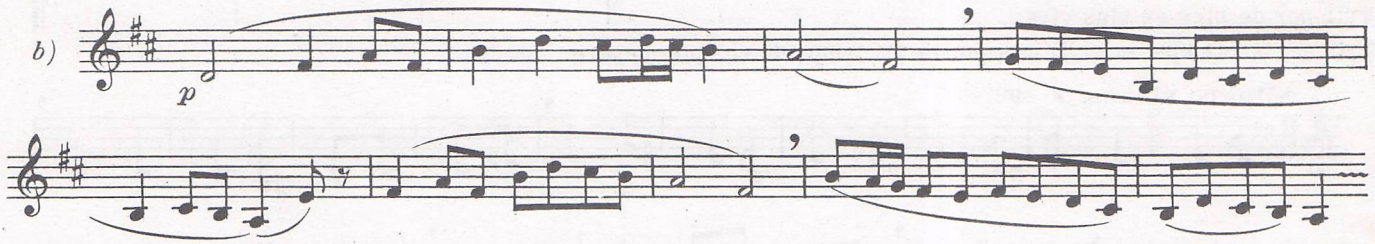
Andante tranquillo (♩=72)

73 a_1)

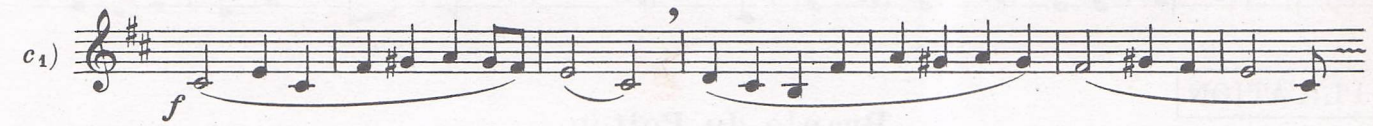


a_2)

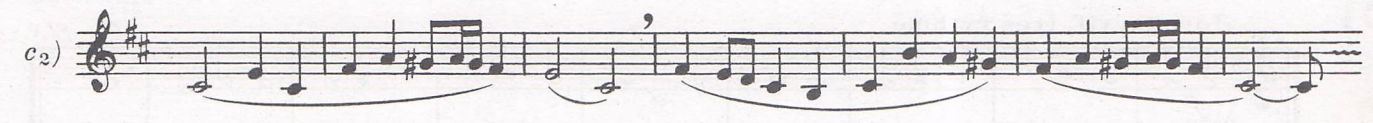
b)



c_1)

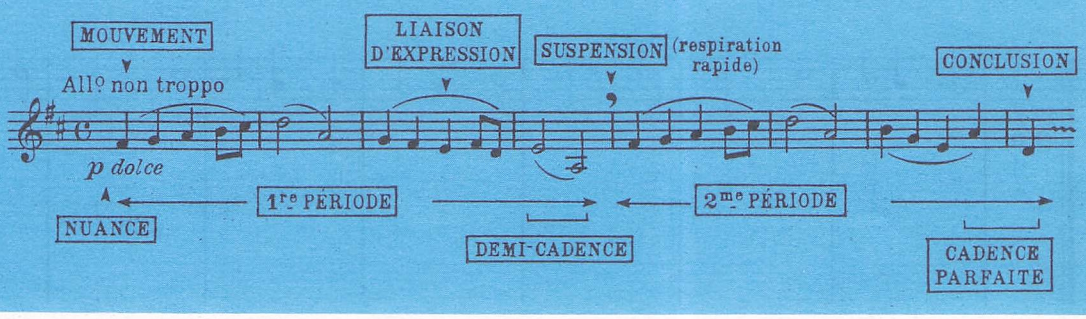


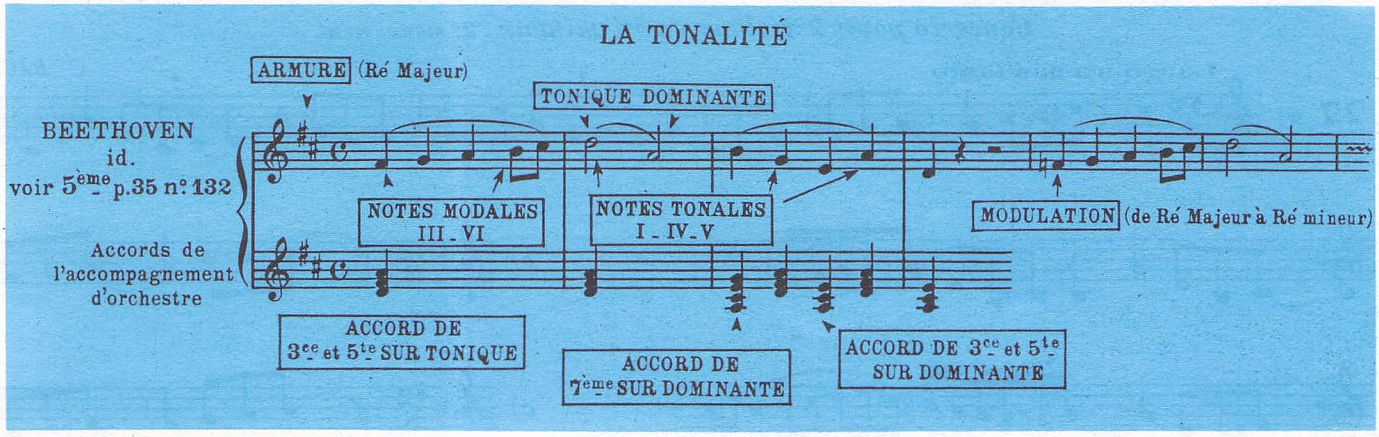
c_2)



LA PHRASE ET SON INTERPRÉTATION

BEETHOVEN
Concerto pour violon
1er mouvement
(voir 6ème page 5)





Bourrée fantasque

CHABRIER

74 a) Très animé

ff *mf* *sf*

b) *ff*

c) sempre molto vivo

ff sempre ?.....

Musique pour cordes, percussion, célesta - 1er mouvement

BARTOK

75 Andante tranquillo (♪=112-116)

pp

España : tango

ALBENIZ

76 Andantino

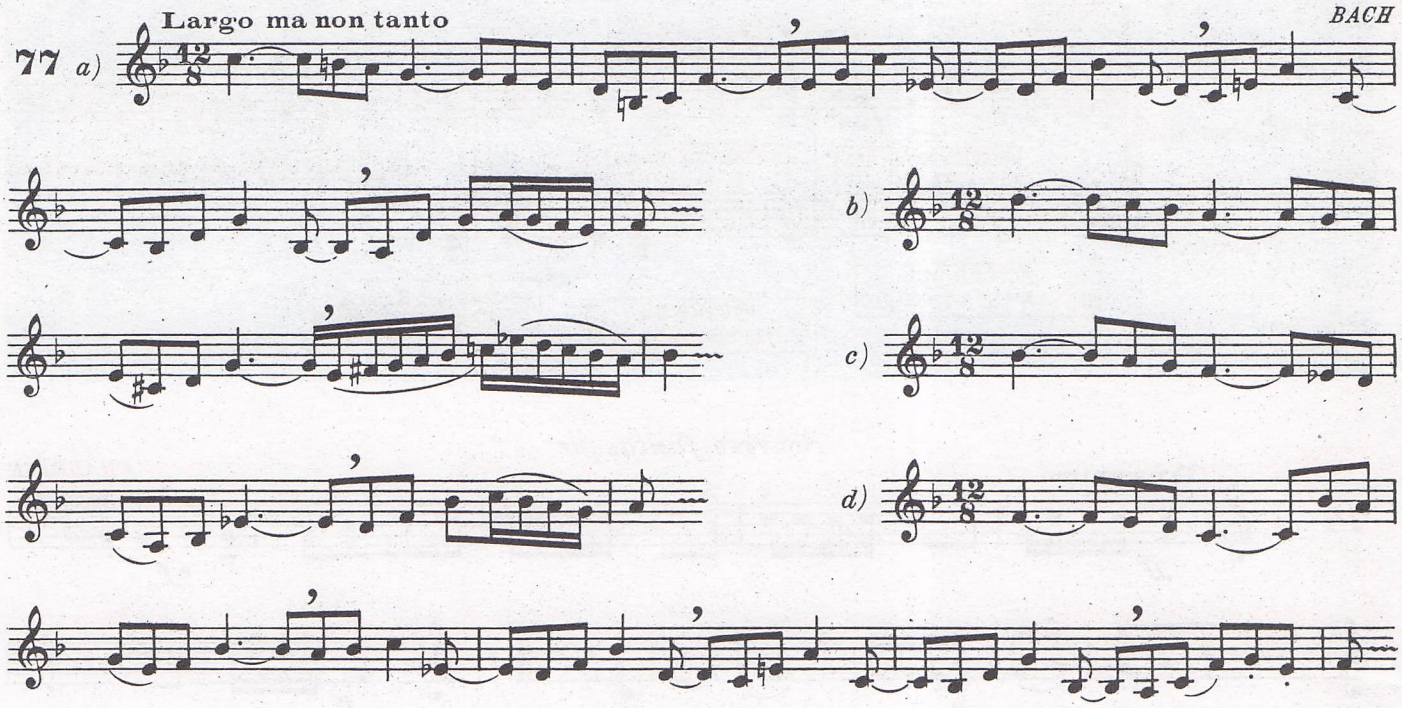
poco rit.

marcato *riten.* *tempo*

✡ FA✕ (double dièze) = SOL

Concerto pour 2 violons en ré mineur - *2e mouvement*

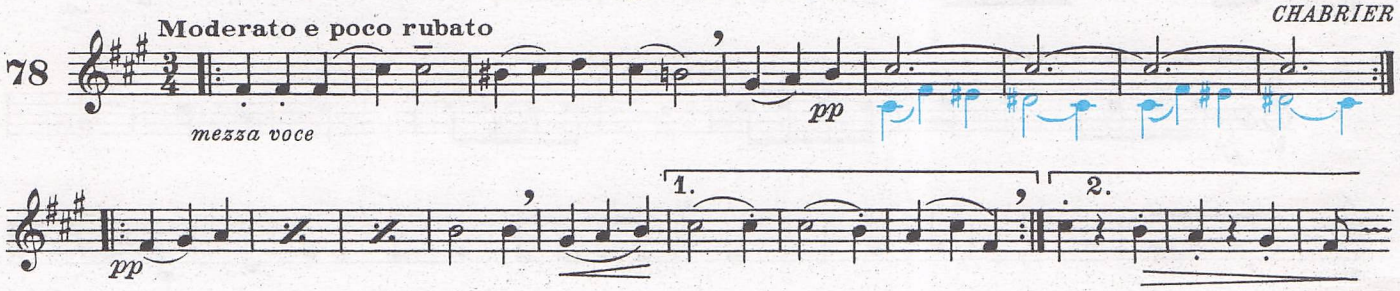
77 *a)* **Largo ma non tanto** *BACH*



Le roi malgré lui : Fête polonaise

78 **Moderato e poco rubato** *CHABRIER*

mezza voce *pp*

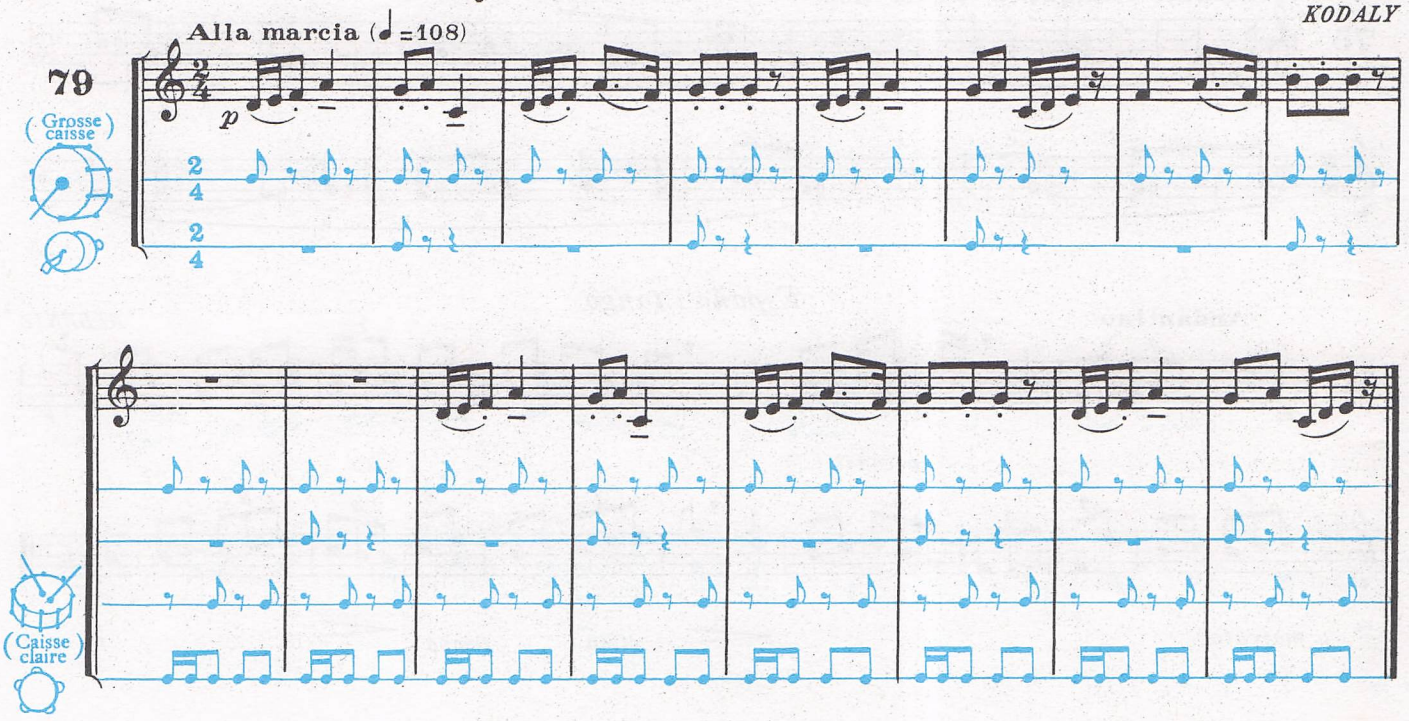


APPLICATION

Hary Janos (bataille et défaite de Napoléon) *KODALY*

79 **Alla marcia** (♩=108)

(Grosse caisse)



2e PARTIE

PRATIQUE DU CHANT

SOMMAIRE

N° PAGES

FOLKLORE FRANÇAIS :

1. Triste est le ciel *(Béarn)* 30
2. C'est une chanson nouvelle *(Roussillon)* 30
3. Oh ! voici la Saint-Jean *(Bourbonnais)* 30

FOLKLORE ÉTRANGER :

4. Chanson du rouet *(Tchécoslovaquie)* 31
5. La harpe d'or *(Suède)* 31
6. Chant des Iles *(Hawaï)* 31
7. Wi' a hundred pipers *(Ecosse)* 32
8. My Lady Greensleeves *(Irlande)* 32
9. Go down Moses *(Negro Spiritual U.S.A.)* 33
10. Walk in Jerusalem just like John *(Negro Spiritual U.S.A.)* 33
11. Ein Tiroler wollte Jagen *(Allemagne)* 34
12. Die Lore am Tore *(Allemagne)* 34
13. Ich sing mir ein Lied *(Allemagne)* 35
14. Churrusca *(Espagne - Galice)* 35
15. *Romance de Don Boiso *(Espagne)* 36
16. *Segador, qui bièn siegas ! *(Espagne - Castille)* 36
17. *La fata di Amalfi *(Italie)* 36
18. *Il cardellino *(Italie)* 37
19. Dans la rue fait rage la tempête *(U.R.S.S.)* 37
20. Le long de la rue *(U.R.S.S.)* 38
21. Un chêne *(U.R.S.S.)* 39

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS :

22. Mignonne, allons voir si la rose... *(Anonyme)* 39
23. Les Alleluyas sur les barricades *(Anonyme)* 39
24. Quelle pitié que l'Opéra ! *(Anonyme)* 40
25. Alceste *(Air de Caron)* (LULLY) 40
26. *Don Juan *(Air de Leporello)* (MOZART) 41
27. *Winterreise *(Der Lindenbaum)* (SCHUBERT) 42
28. *La damnation de Faust *(chanson de Brander)* (BERLIOZ) 43
29. *In der Fremde (SCHUMANN) 43
30. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten... *(La Lorelei)* (SOUR ILCHER) 44
31. *Snégourotchka *(3e chanson de Lel)* (RIMSKY-KORSAKOV) 44
32. *Peer Gynt *(chanson de Solveijg)* (GRIEG) 45
33. *Chansons populaires espagnoles *(n° 6 : chanson)* (FALLA) 45
34. *Démons et merveilles *(Les visiteurs du soir)* (THIRIET) 46
35. *Pauvre Martin (BRASSENS) 46
36. *Les comédiens (AZNAVOUR) 46
37. *Les touristes partis (FERRAT) 47
38. *Ma liberté (MOUSTAKI) 48
39. *Syracuse (SALVADOR) 48

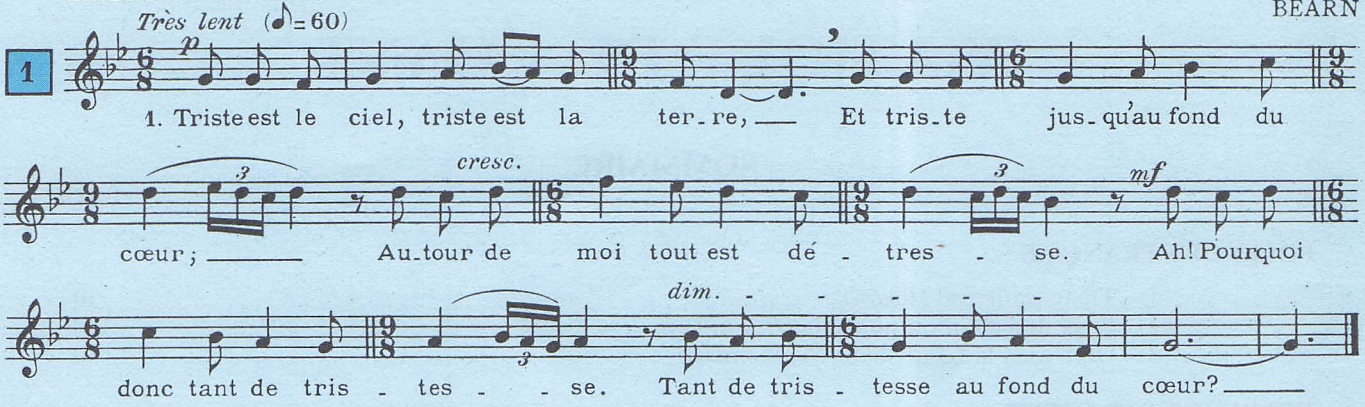
REMARQUES :

- Les **tonalités** ont été choisies en fonction des **possibilités vocales** moyennes d'élèves de quatrième.
- Les **syllabes vocalisées** sont **soulignées** dans les couplets qui ne figurent pas sous la musique. Dans les chants folkloriques, les **nuances** et les **mouvements sont purement indicatifs.**
- Afin de réaliser une **coordination plus étroite avec l'enseignement des langues,** les chants étrangers ont été choisis dans les pays correspondant aux langues pratiquées en classe.
- Les **adaptations françaises** de chants étrangers qui ne portent pas de nom de traducteur ont été établies par les auteurs de l'ouvrage, avec le souci de respecter, dans la mesure du possible, le **sens du texte original.**
- Les titres précédés d'un astérisque (*) existent avec **accompagnement de piano** chez l'éditeur-propriétaire.

FOLKLORE FRANÇAIS

TRISTE EST LE CIEL

BÉARN



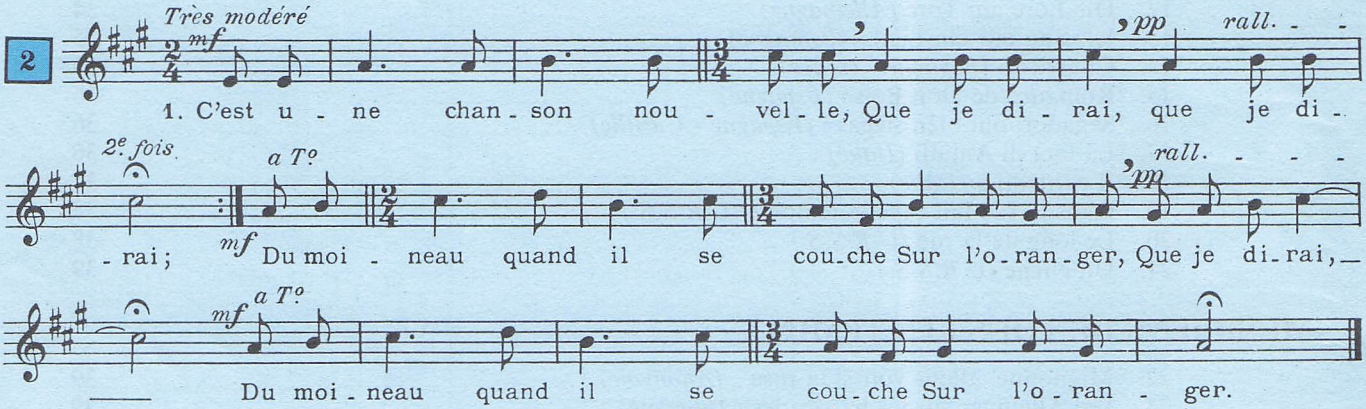
2. Où va l'oiseau ? Où va l'abeille ?
Où va le lièvre du guéret ?
Où va le vent lorsqu'il s'éveille ?
Mais moi je ne sais où aller...
Malgré les taillis tout en fleurs !

3. Vienne la saison printanière,
Avril qui demain sera là,
Moi, j'ai au cœur douleur amère :
Personne, hélas ! ne veut m'aimer *(bis)*

Reproduit avec l'autorisation des Editions Durand & Cie, Editeurs-Propriétaires, Paris.

C'EST UNE CHANSON NOUVELLE

ROUSSILLON

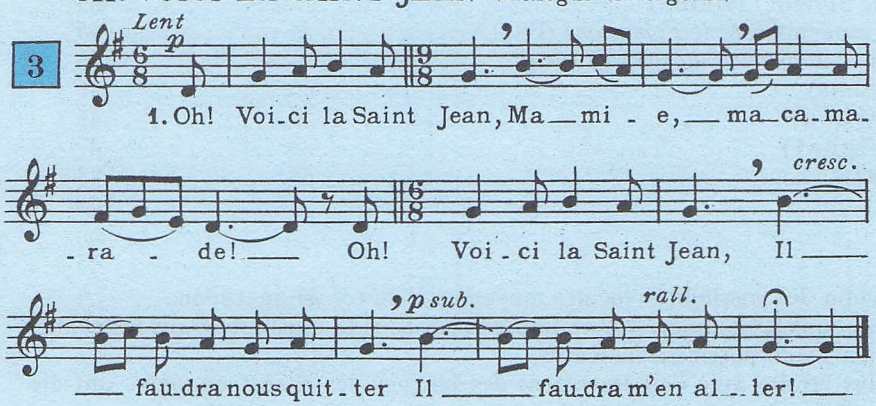


2. Le moineau, quand il se couche,
Fait un grand bruit *(bis)*
C'est qu'il veut se faire entendre
De son amie (Fait un grand bruit)
C'est qu'il veut se faire entendre
De son amie.

Reproduit avec l'autorisation des Editions Durand & Cie, Editeurs-Propriétaires, Paris.

OH! VOICI LA SAINT JEAN (dialogue de bergères)

BOURBONNAIS



2. N'as-tu pas de chagrin ;
Ma mie, ma camarade,
N'as-tu pas de chagrin
De nous voir nous quitter,
De te voir t'en aller ?

3. – Oh ! oui, j'ai du chagrin, ma mie...
Mais pleurer je n'peux pas ! *(bis)*

4. – Ne te chagrine pas, ma mie...
Il faut rire et chanter
Et de nouveau rester.

5. – Je n'peux rir' ni chanter, ma mie...
Je suis trop chagrinée ! *(bis)*

6. Je ne puis pas rester...
On ne donn' pas assez *(bis)*.

Reproduit avec l'autorisation des Editions Durand & Cie, Editeurs-Propriétaires, Paris.

CHANSON DU ROUET

TCHÉCOSLOVAQUIE
Texte français de J. Villatte
d'après l'"élève musicien"

Assez vif

4

mf

1. J'aime en - ten - dre cons - tam - ment Ton lé - ger bour - don - ne - ment.
2. Pour ma ro - be de prin - temps, Il fau - dra fi - ler long - temps.
3. De nos fils que cha - que brin soit tou - jours soy - eux et fin.

p

Tourne en - co - re, Rou - et so - no - re, Tis - se mil - le fils d'or ou d'ar - gent;

f

Tourne en - co - re, Rou - et so - no - re, J'ai - me ton lé - ger bour - don - ne - ment.

Reproduction autorisée. Extrait du "Livre à chanter pour la jeunesse" de J. VILLATTE.

LA HARPE D'OR

SUÈDE
Texte français de Arrenaud

Modéré

5

sfz

1. Dans Thu - lé pa - ys lointain Vi - vait le vieux Fé - dor, oui le vieux Fé - dor.
2. Sous le faix de la douleur Un jour, res - ta meur - tri, à ja - mais meurtri.

Le vieillard dès le ma - tin Pre - nait sa har - pe d'or, oui sa har - pe d'or.
Un en - fant cher à son cœur, En mer a - vait pé - ri, jeune a - vait pé - ri.

On di - sait qu'aux jours d'o - ra - ge S'il chantait, La me - na - ce de nau - fra - ge s'é - cartait,
Il ou - blie en sa dé - tres - se, Pur tré - sor, Qu'u - ne fille à sa ten - dres - se Reste en - cor,

1re fois = poco f - reprise p et rit.

Chants d'es - poir Qui vi - braient jo - yeux, Et jus - qu'au soir s'ex - ha - laient vers les cieux.
Chants pro - fonds Et jo - yeux ac - cords Plus ne vi - bre - ront Sur la har - pe d'or.

Reproduction autorisée. Extrait du "Livre à chanter pour la jeunesse" de J. VILLATTE.

CHANT DES ÎLES

HAWAI

Modéré

6

très doux

1. J'ai con - nu, des î - les, les ri - va - ges, Les pla - ges, les pal - miers gé -

- ants, La fo - rêt et ses aspects sau - va - ges Les vol - cans sur - plombant l'o - cé - an.

REFRAIN

A - dieu les soirs si cal - mes, Où san - glo - tait dans l'om - bre la gui -

- ta - re, Le vent ber - çait les pal - mes, Au loin portait nos chants d'es - poir.

2. Je revois, dans un décor de rêve
Le port, les tout petits bateaux,
Les pêcheurs s'affairant sur la grève,
Un trois-mâts qui voguait sur les flots.

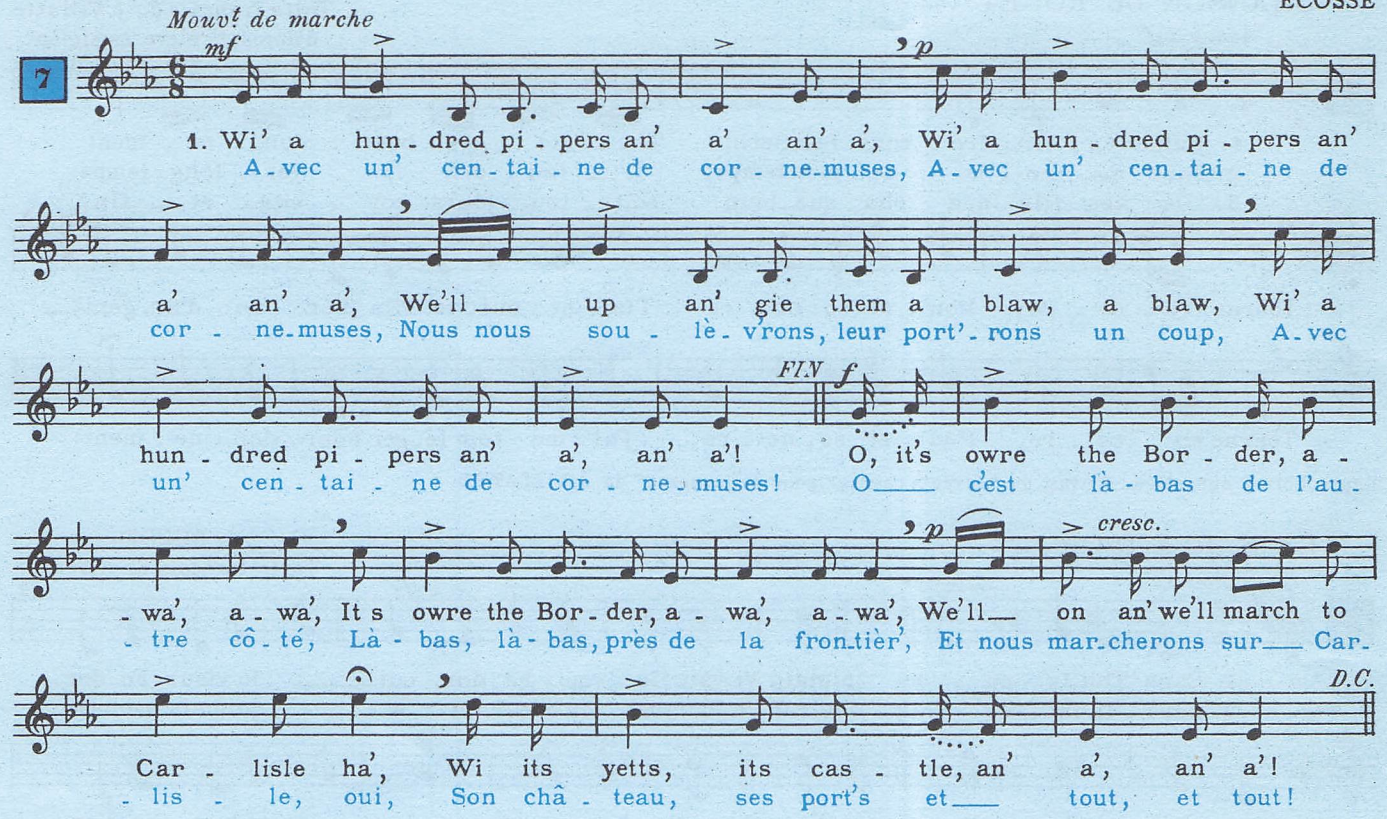
3. Pauvre fleur, sur les vagues, jetée,
Dis-moi, si je reviens un jour :
Reverrai-je encor l'île enchantée,
Vrai séjour de la paix, de l'amour ?

Reproduction autorisée. Extrait du "Livre à chanter pour la jeunesse" de J. VILLATTE.

WI' A HUNDRED PIPERS

Avec cent joueurs de cornemuse

ECOSSE

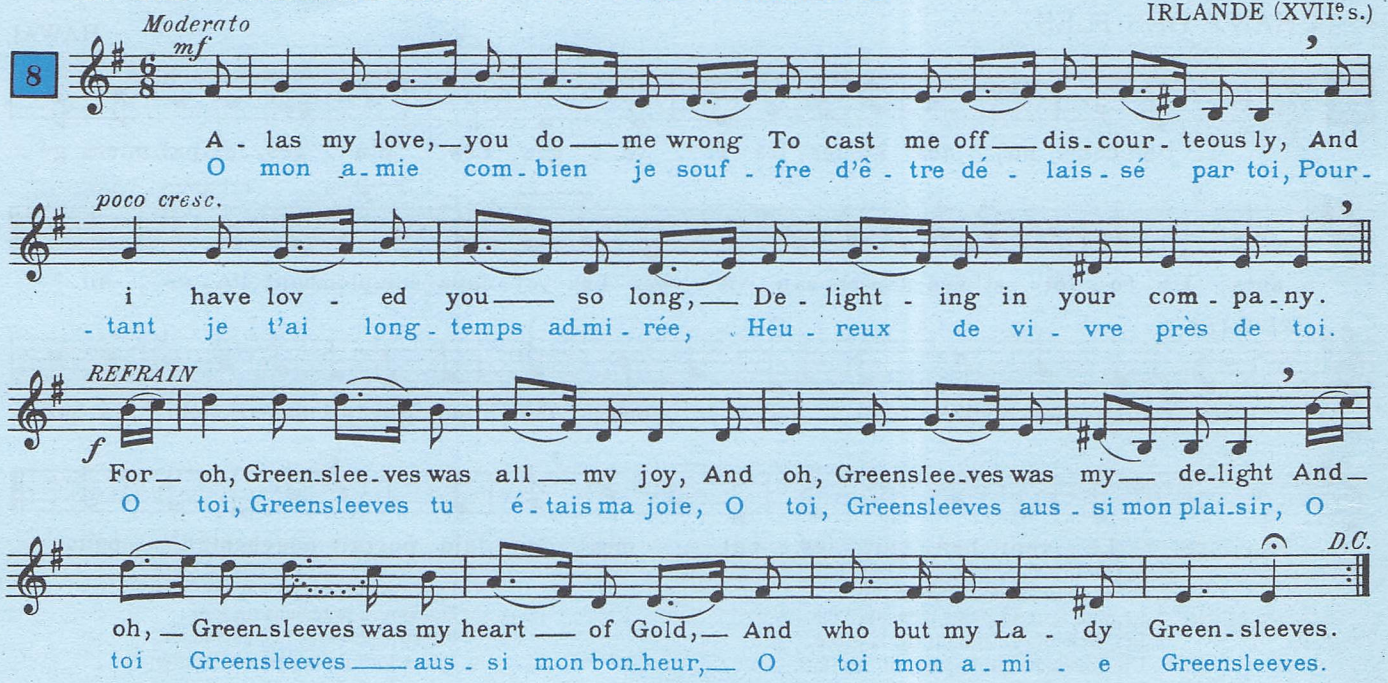


2. Oh ! our sodjer lads look'd braw, look'd braw.
Wi' their tartan, kilt, an' a', an' a'
Wi bonnets, feathers, an' glitt'rin' gear,
An pibrochs soundin' sweet and clear.
Will they a' return to their ain dear glen ?
Will they a' return, oor Hieland men ?
Second-sichted Sandy look'd fu'wae.
An' mithers grat when they march'd away.
Wi' a hundred pipers, etc.

2. Oui, tous nos soldats avaient l'air bien fier,
Avec leurs tartans et leurs kilts aussi,
Leurs bonnets, leurs plumes, leur harnachement,
Et jouant des airs sonnant clairs et doux.
Reviendront-ils dans leur cher vallon,
Reviendront-ils, soldats des Highlands,
Avec Sandy qui cherche le chemin
Depuis qu'ils étaient tous partis.
Avec un' centaine... etc.

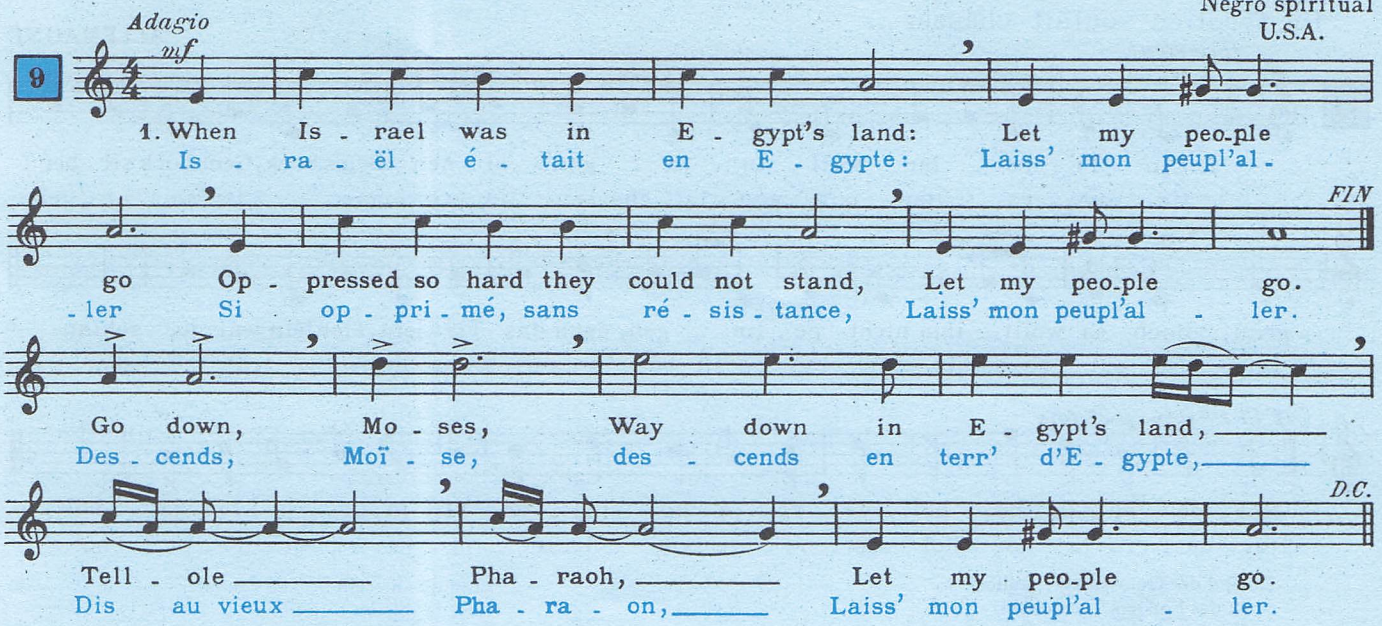
MY LADY GREENSLEEVES Mon amie Greensleeves

IRLANDE (XVIIe s.)



GO DOWN MOSES Descends Moïse

Negro spiritual
U.S.A.



2. Thus saith the Lord, bold Moses said,
Let My people go,
If not, I'll smite your first-born dead,
Let My people go.
Go down, Moses, etc.

3: No more shall they in bondage toil,
Let My people go,
If them come out with Egypt's spoil,
Let My people go.
Go down, Moses, etc.

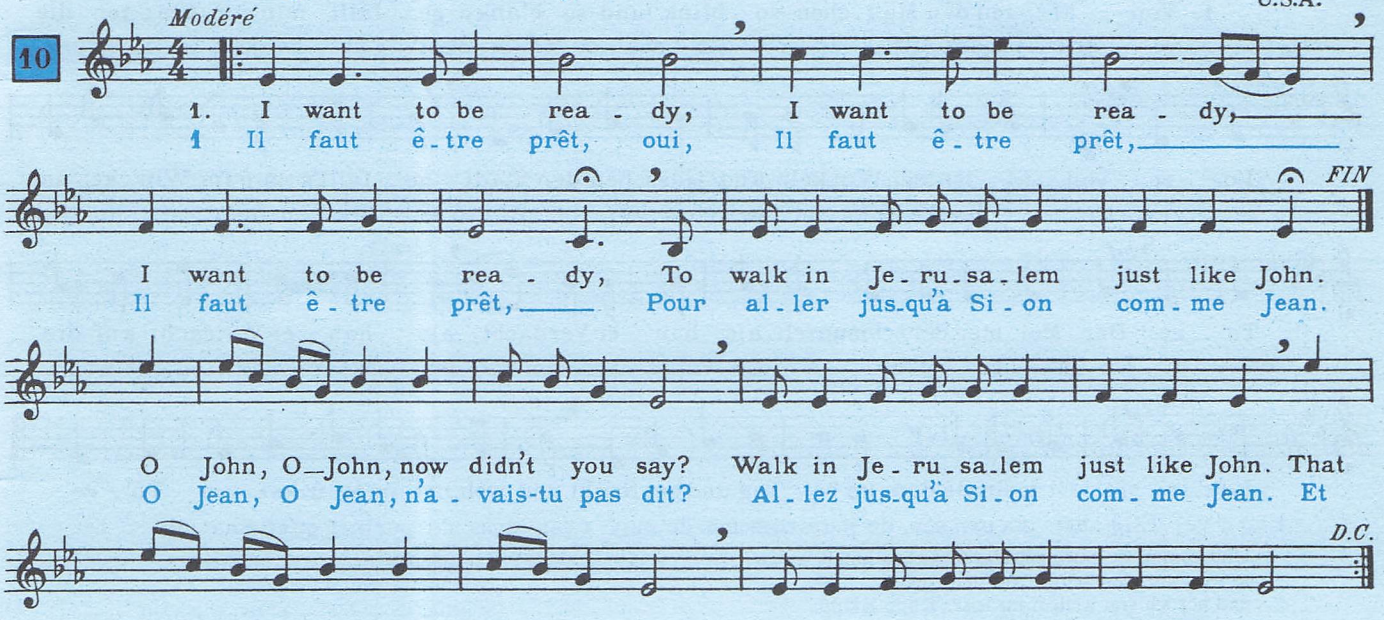
2. Moïse dit après le Seigneur :
Laiss' mon peupl' aller.
Ou tes aînés ferai mourir ;
Laiss' mon peupl' aller.
Descends Moïse, etc.

3. Jamais plus ne seront esclaves,
Laiss' mon peupl' aller.
Emporteront tout le butin,
Laiss' mon peupl' aller.
Descends, Moïse, etc.

WALK IN JERUSALEM JUST LIKE JOHN

Allez à Jérusalem comme Jean

Negro spiritual
U.S.A.



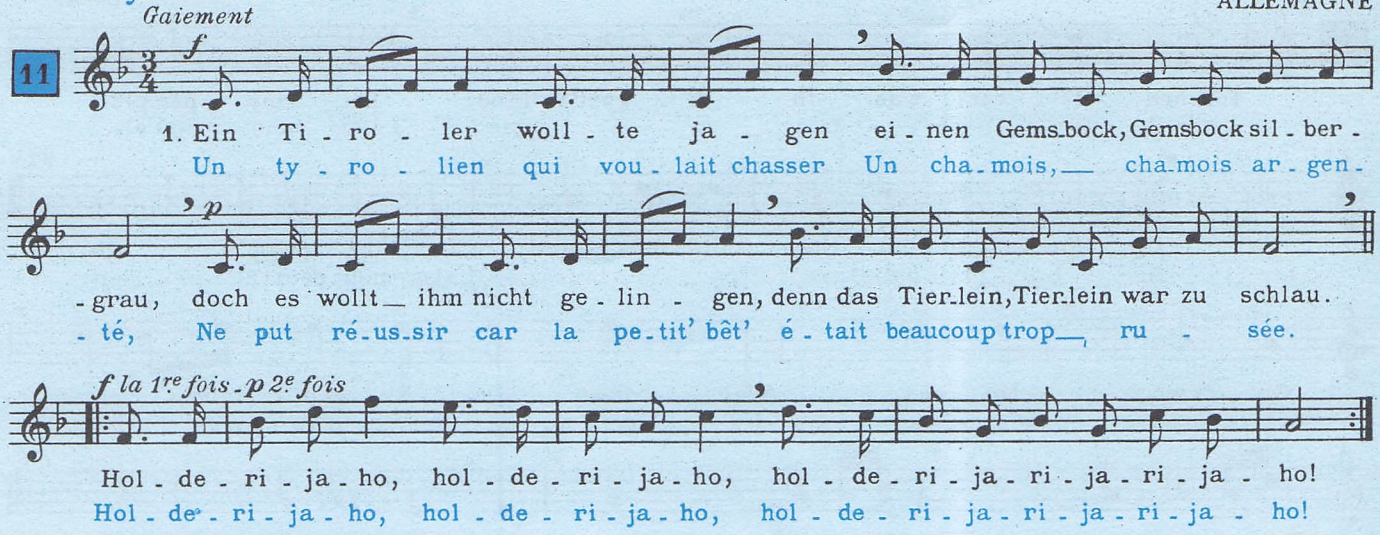
2. Some came crippled and some came lame,
Walk in Jerusalem just like John
Some came walkin' in Jesus' Name,
Walk in Jerusalem just like John
I want to be ready, etc.

2. Certains étaient infirmes et ne marchaient plus ;
Allez jusqu'à Sion comme Jean.
Certains étaient venus au nom de Jésus ;
Aller...
Il faut être prêt, oui, etc.

EIN TIROLER WOLTE JAGEN

Un tyrolien voulait chasser ...

ALLEMAGNE



2. Und der Gemsenjäger vollte
zu des Försters Töchterlein.
Doch sie lacht ihm ins Gesichte,
Und sie lässt ihn nicht herein.
Holderija...

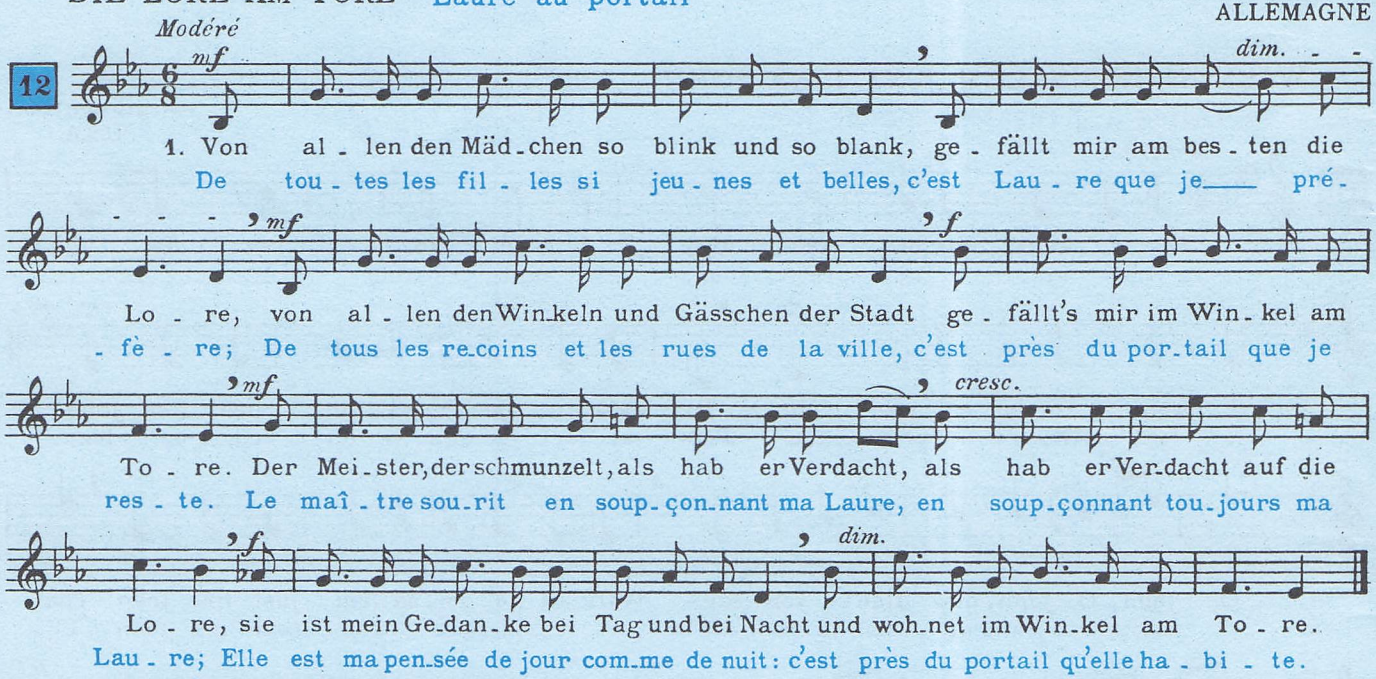
3. Meine Mutter wills nicht haben,
dass ich einen Jäger lieb ;
denn ich hab schon einen andern,
einen schmucken, hübschen Bursch,
Holderija...

2. Et notre chasseur voulut s'en aller
Chez la fille du forestier.
Mais dès qu'elle le vit ell' lui rit au nez
Et ne le laissa pas entrer.
Holderija...

3. Ma mère ne veut pas
que je reçoive un chasseur.
J'ai déjà un autre promis
Bien plus beau et bien plus gentil !
Holderija...

DIE LORE AM TORE Laure au portail

ALLEMAGNE



2. Und kommt sie getrippelt das Gässchen hinab,
so wird mir ganz schwül vor den Augen ;
und hör ich von weitem ihr leises Klipp Klapp,
kein Niet oder Band will mir taugen.
Die Damen bei Hofe, so sehr sie sich ziern,
sie gleichen doch nicht meiner Lore ;
sie ist mein Gedanke...

3. Und kommet die Liebe Weihnacht heran,
und strotzt mir das Geld in der Westen,
das Geld, das die Mutter zum Rock mir gesandt,
ich geb's ihr, bei ihr ist's am besten ;
und würden mir Schätze wom Teufel gebracht,
ich trüge sie alle zur Lore ;
sie ist mein Gedanke...

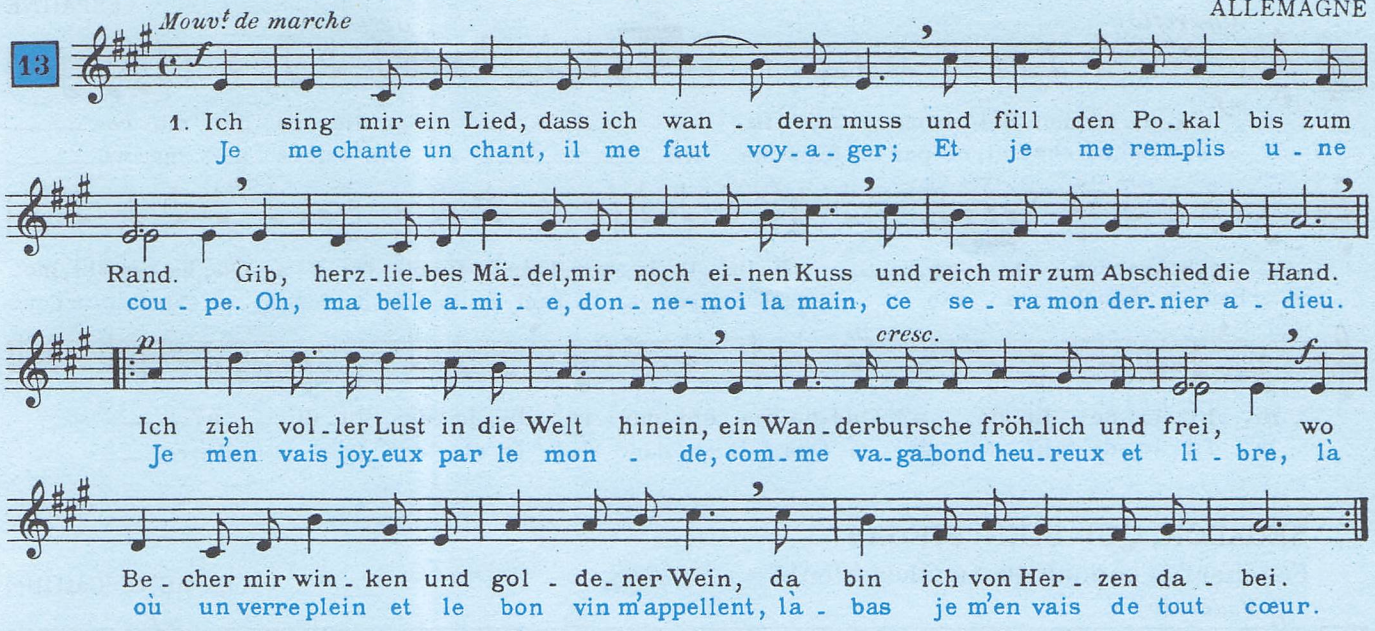
2. Et si dans la rue elle va trottinant,
Le trouble aussitôt me pénètre,
Si j'entends de loin son léger clip, clap,
Aucun lien ne peut me contraindre,
Les dames de cour peuvent bien se parer ;
Elles ne valent pas ma Laure.
Elle est ma pensée...

3. Et quand vient le joyeux temps de la Noël
Mes poches regorgent de pièces
Données par ma mère pour un habit.
Alors, aussitôt, je lui laisse.
Si l'on me portait tous les trésors du diable,
Je les confierais à ma Laure !
Elle est ma pensée...

ICH SING MIR EIN LIED — Je me chante un chant

ALLEMAGNE

13



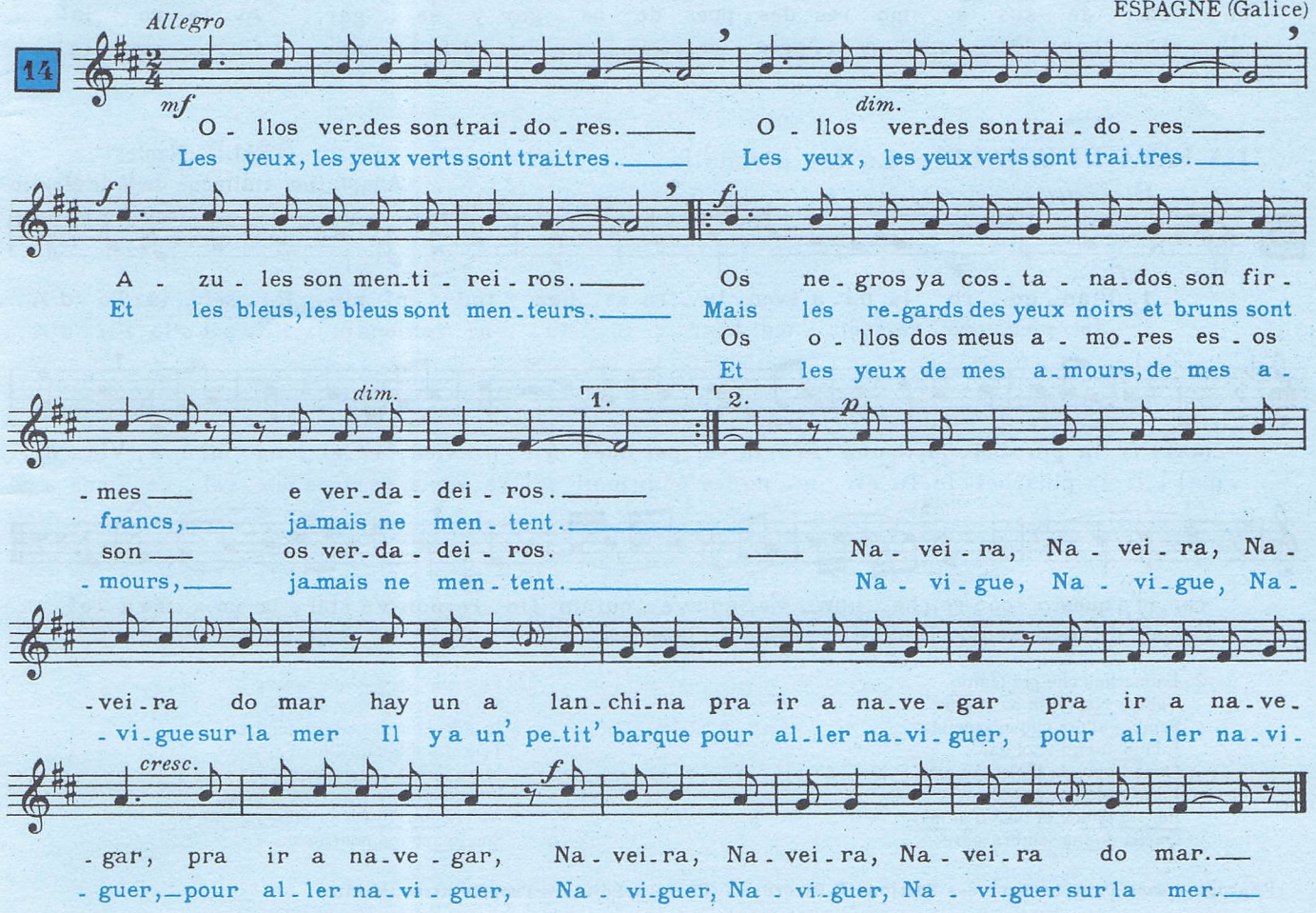
2. Mich drücken nicht Kummer, nicht Sorgen viel,
mich drükt nicht im Beutel das Geld,
ich achte das Leben als heiteres Spiel
und zieh voller Lust in die Welt.
Noch singen im Walde die Vögelein,
noch murmelt im Tale der Quell,
so soll auch in jeglichen Lande gedeih'n
allzeit ein frischfroher Gesell.

2. Les chagrins sont le dernier de mes soucis
L'argent n'alourdit pas ma bourse :
La vie est pour moi comme un jeu souriant
Je vais plein de joie par le monde.
Dans la forêt chantent les oiselets,
Dans les vallons murmurent les sources.
Aussi en tous lieux et dans chaque pays
Je trouve un joyeux compagnon.

CHURRUSCA

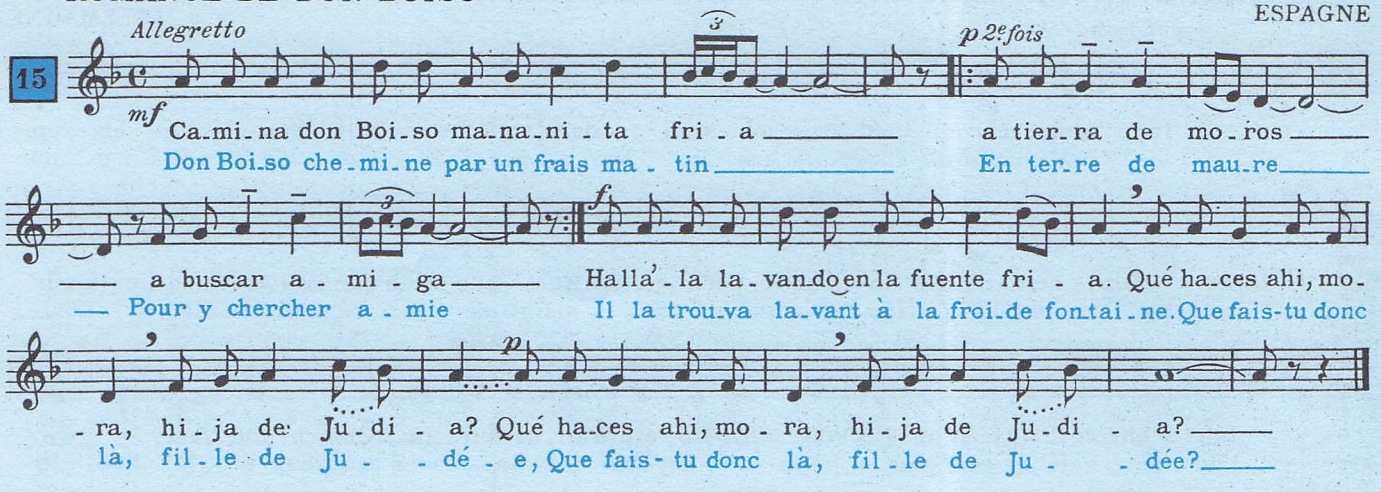
ESPAGNE (Galice)

14



ROMANCE DE DON BOISO

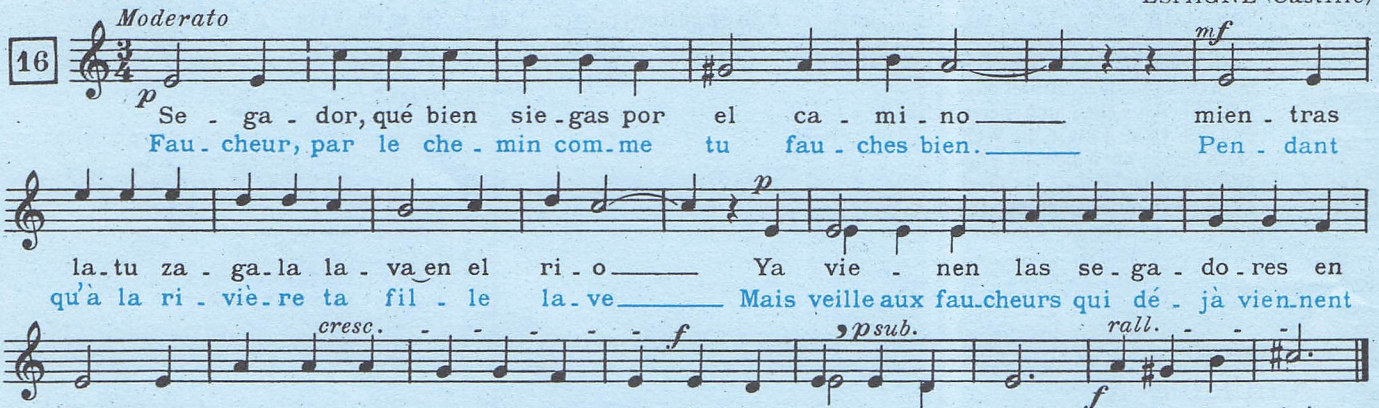
ESPAGNE



SEGADOR, QUI BIEN SIEGAS!

Faucheur, comme tu fauches bien!

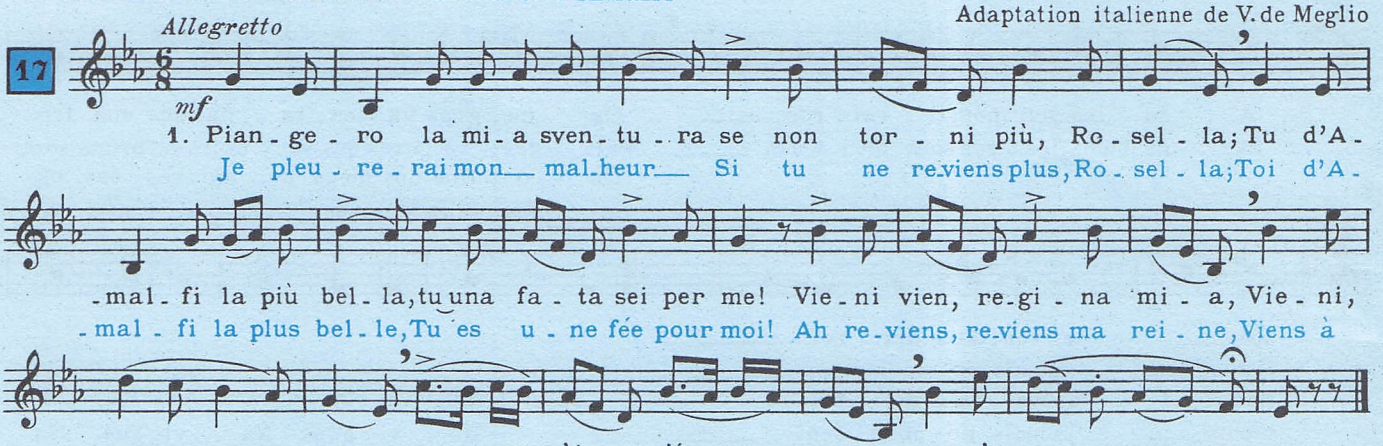
ESPAGNE (Castille)



LA FATA DI AMALFI La fée d'Amalfi

ITALIE (Naples)

Adaptation italienne de V. de Meglio



2. La mattina che per tempo
Vado a Napoli in barchetta,
Sembra allora che m'aspetta,
E la mano mi vuol dar.
Quando poscia il ciel s'oscura,
Ed io vado per pescare,
Pur tra l'onde in mezzo al mare
Quella donna sembra star !

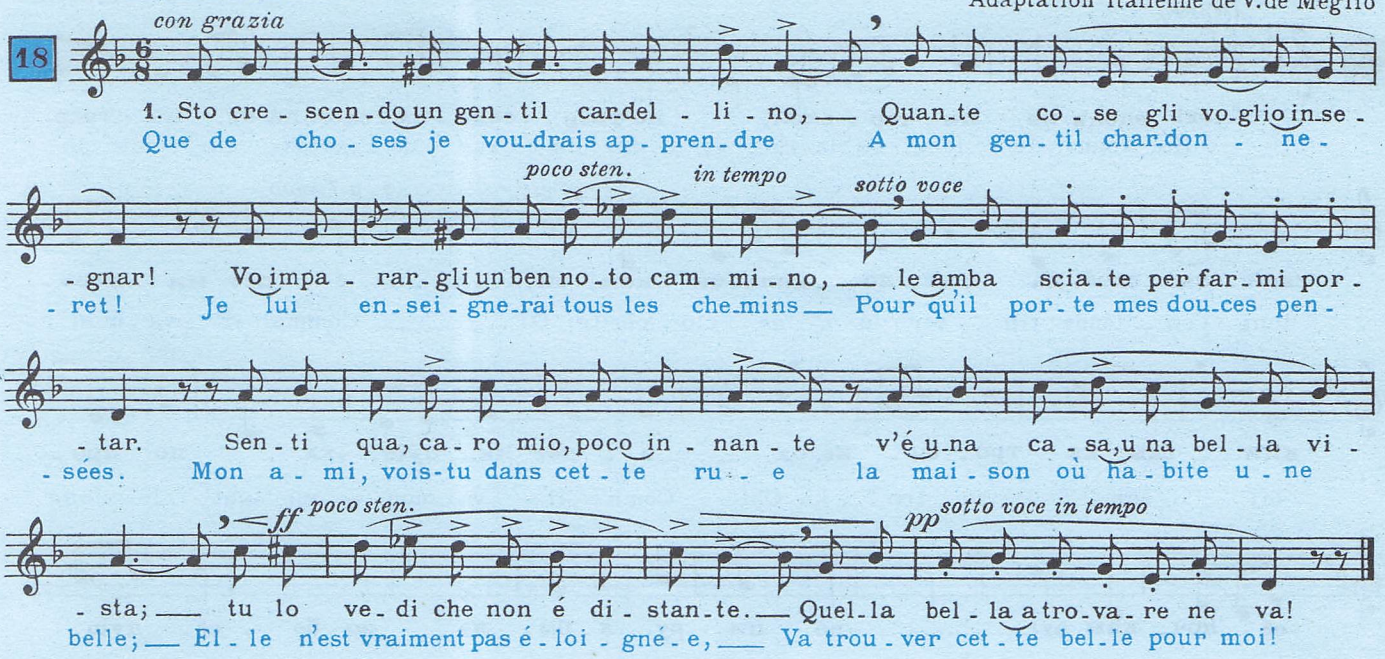
2. Le matin, dessus ma barque,
S'il m'arrive d'aller à Naples,
Je crois voir sa main se tendre
Tant il semble qu'elle m'attend.
Mais, que le ciel s'assombrisse,
Lorsqu'ensuite je pêche,
Alors dans l'onde, au milieu des flots,
Son image me poursuit !

Reproduit avec l'autorisation des Editions R. Ricordi et Cie S.P.A. Editeurs-Propriétaires, Milan.

IL CARDELLINO Le chardonneret

ITALIE

Adaptation italienne de V. de Meglio



2. La trovi che dorme in quell'ore,
Una fata potrebbe sembrar,
Deh ! non far con le penne rumore,
O gentil, non volerla destar !
Se affacciata al verone la vedi,
Tu l'avessi per rosa a scambiar ?
O gentil, se all'errore non credi
Vanne via, non andarla a fiutar !

3. Se ti bacia o t'afferra vezzosa,
Allor tu così a dirle ti fa :
Il padrone per te non riposa,
Poveretto, ei per te si morrà !
T'accarezza, ti bacia... ah ! beato,
Cardellin, più di me ti puoi dir ;
Or con te se cangiarmi m'è dato,
Voglio dopo davvero morir !

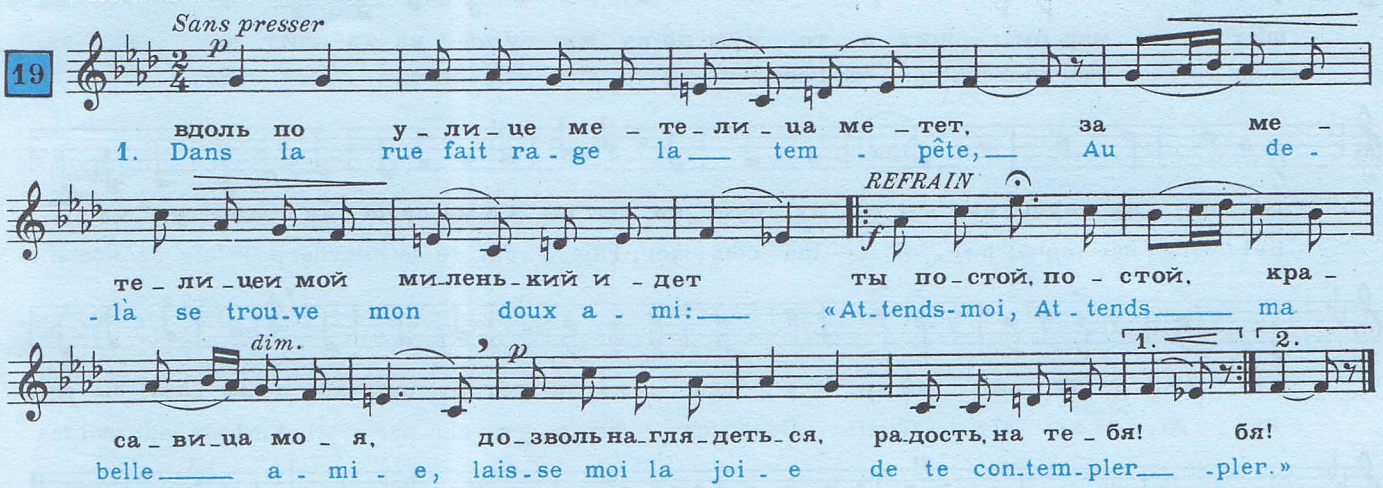
2. Si alors tu la trouves endormie,
Elle te semblera une fée ;
Ne fais pas de bruit avec tes ailes,
Sois gentil, ne la réveille pas !
Si à son balcon elle s'appuie,
Une rose elle te semblera ;
Sois gentil et montre-toi docile :
Prends ton vol et ne la trouble pas !

3. Et si elle te prend, gracieuse,
Dis-lui donc tout ceci de ma part :
« Pour toi mon maître ne repose,
Pour toi il languit et se meurt. »
Si alors elle te caresse...
Oh mon chardonneret bienheureux !
J'aimerais pouvoir prendre ta place,
Et puis, vraiment, je pourrai mourir.

Reproduit avec l'autorisation des Editions R. Ricordi et Cie S.P.A. Editeurs-Propriétaires, Milan.

DANS LA RUE FAIT RAGE LA TEMPÊTE

U.R.S.S.



1. На твою ли на приятну красоту,
На твоё ли что на белое лицо,

2. Красота твоя с ума меня свела,
Иссушила добра молодца меня.

2. La beauté si pure et si rayonnante
De ton doux visage m'a séduit.

3. Ta beauté m'a fait tourner la tête :
Jamais plus je ne pourrai l'oublier.

LE LONG DE LA RUE ...

U.R.S.S.

20

Allegro

-эх! вдоль по пи - тер - ской, по твер - ской - ям - ской, да ох, по твер -

- Hé! tout le long de la ru - e, de la rue de Pi.tersk, oui, tout le

rit. *a Tempo*

ской - ям - ской, да с ко - ло - коль - чи - ком, ой, ... е - дет ми - лень -

long j'en - tends tin - ter u - ne clo - chette, Oï. Comme il va mon a -

кий сам ка тро - еч - ке, ох, ... е - дет ла - пуш - ка по про -

- mi sur sa tro.ï - ka, Oh! Comme il va mon a - mi tout le long

се - лоч - кам, эх! ..... во пи - ру я бы - ла, во бе - се - душ -

des che - mins, Hé! Au cours d'un fes - tin, au mi - lieu des ba -

ке, эх, я не мед пи - ла слад - ку во - доч - ку, эх .....

- vards, Hé, de la vod - ka je bu - vais et non de l'hy - dro - mel, Hé!

слад - ку во - доч - ку да на - ли - воч - ку, да эх! я пи - ла, мо - ло -

De la dou - ce vod - ka, oui de la li - queur, Hé oui! J'en bu - vais à plein

да, из по - лу - вед - ра. ой, ой, ой, ой! эх, лед тре -

ver - re, Croy - ez moi ma fil - le. Oï, oï, oï, oï! la gla - ce

шит, не ко - мар пи - шит, э - то кум до ку - мы су - да - ка та - шит, эх, эх, эх,

craqu' ce n'est pas un mous.tiqu', C'est l'compèr' qui va chez sa com - mè - re. Hé, hé, hé,

эх! ой, ку - муш ка, ты, го лу - буш - ка, сва - ри, ку - ма, су - да - ка, что.бы уш - ка бы -

hé! Oï, ma com - mèr', oï, ma com - mèr', Fais cui - re le bro.chet pour fair' de l'ouch' -

л а. ай, ай, ай, ай, ай. у - шеч - ка да с пет - ру - шеч - кой, по - це - луй ты ме -

- ka. Aï, aï, aï, aï, aï! De l'ouch - ka a.vec du per - sil. Embras - se - moi ma

p

ня ку - ма - ду - шеч - ка! ах! ах, по.це - луй, по.це - луй, ку ма, ду - шеч - ка! ой .....

chè - re com - mè - re! Ha! Embrasse - moi ma com - mè - re, em - bras - se - moi! Oï

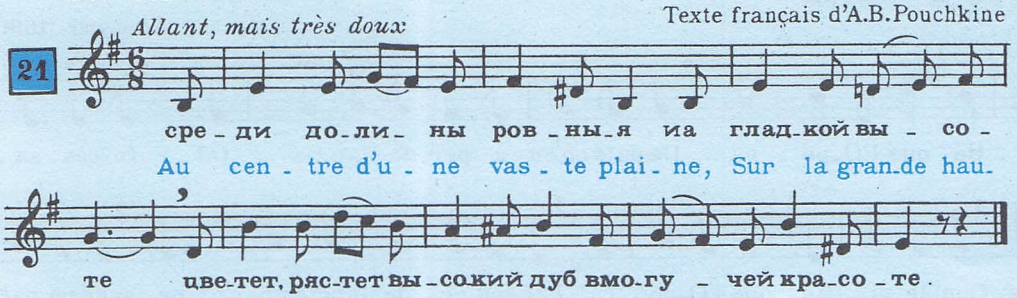
UN CHÊNE

U.R.S.S.

Texte français d'A.B.Pouchkine

21

Allant, mais très doux



2

Высокий дуо, развесистый,
Один у всех в глазах;
Один, один, бедняжечка
Как рекрут на часах!

3

Ах, скучно одинокому
И дереву расти!
Ах, горько, горько молодцу
Без милой жизнь вести.

4

Ни роду нет, ни племени
В чужой мне стороне;
Не ластится любезная
Подруженька ко мне.

5

Возьмите же все золото,
Все почести назад.
Мне родину, мне милую.
Мне милой дайте взгляд.

2.
Depuis un siècle qu'il végète,
En plein isolement :
Bravant soleil, pluie et tempête,
De l'orage inclément.

3
De même dans la solitude,
Vit le pauvre exilé :
Sans joie et nulle quiétude,
Et d'angoisse troublé.

4
« Ici, sur la terre étrangère,
Je suis seul, sans appui ! »
Dit-il, « sans ma compagne chère,
Hélas ! mourant d'ennui. »

5
« Prenez tout mon or et ma vie,
Mais laissez-moi revoir
Les miens, mon pays, ma Patrie,
Mon seul, suprême espoir ! »

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

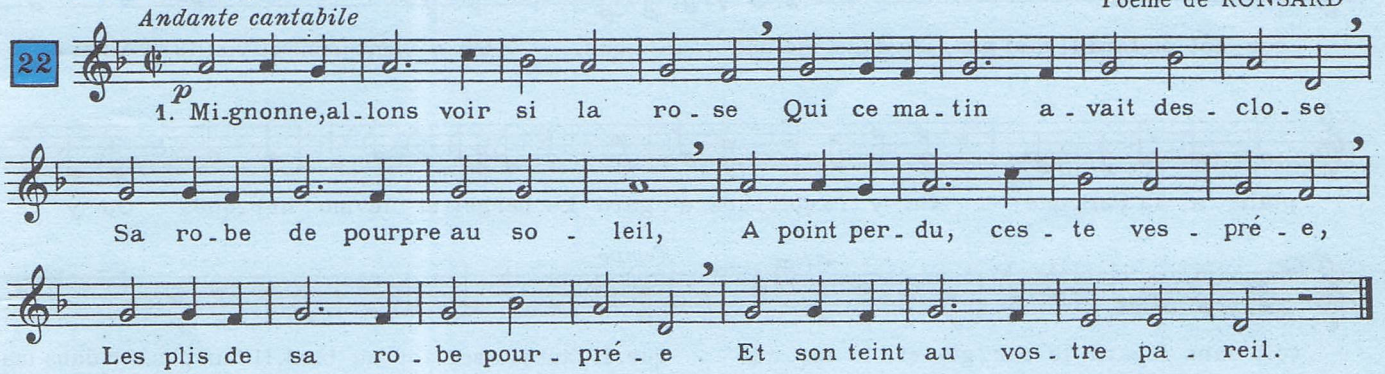
MIGNONNE, ALLONS VOIR SI LA ROSE

Musique anonyme (XVI[e]s.)

Poème de RONSARD

22

Andante cantabile



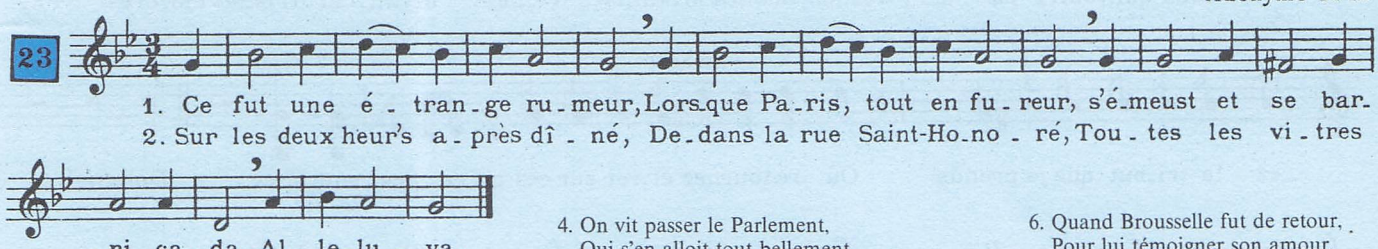
2. Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! las ! ses beautez laissé cheoir !
O vrayment marastre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure,
Que du matin jusques au soir !

3. Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne,
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse :
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

LES ALLELUYAS SUR LES BARRICADES

Anonyme 1648

23



3. Le Maréchal de l'Hospital,
Fut sur le Pont Neuf à cheval,
Afin de mettre le holà,
Alleluya.

4. On vit passer le Parlement,
Qui s'en alloit tout bellement,
Au Louvre faire « O benigua »,
Alleluya.

5. On vit Monsieur le Cardinal,
De rage que tout alloit mal,
Ronger les glands de son rabat,
Alleluya.

6. Quand Brousselle fut de retour,
Pour lui témoigner son amour,
La populace s'écria :
« Alleluya ».

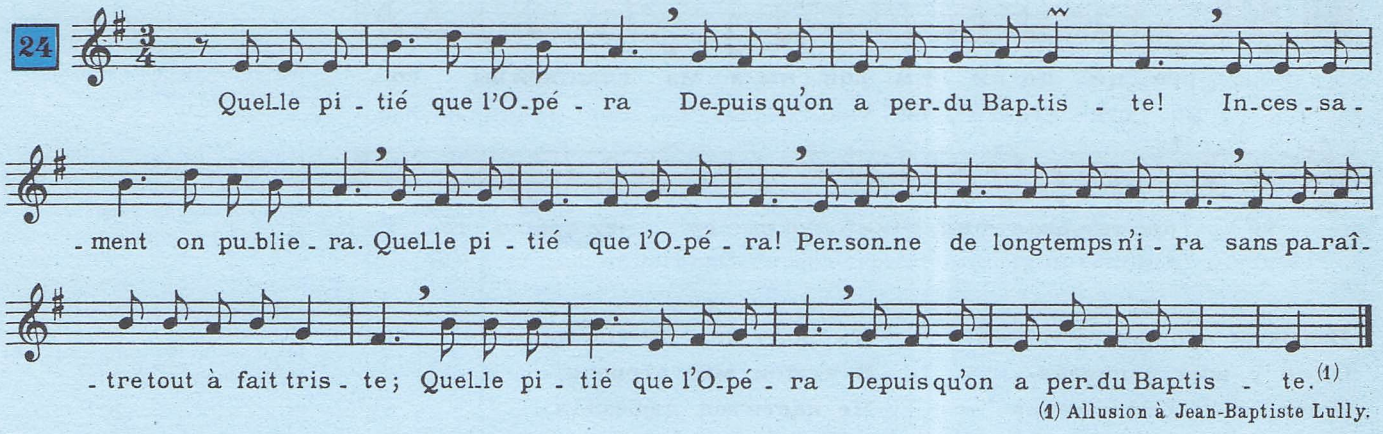
7. Si les Bourgeois eussent voulu,
Le Cardinal étoit pendu,
Mais son bonnet on respecta,
Alleluya !

QUELLE PITIÉ QUE L'OPÉRA!

Air des Triolets

Anonyme (1690)

24

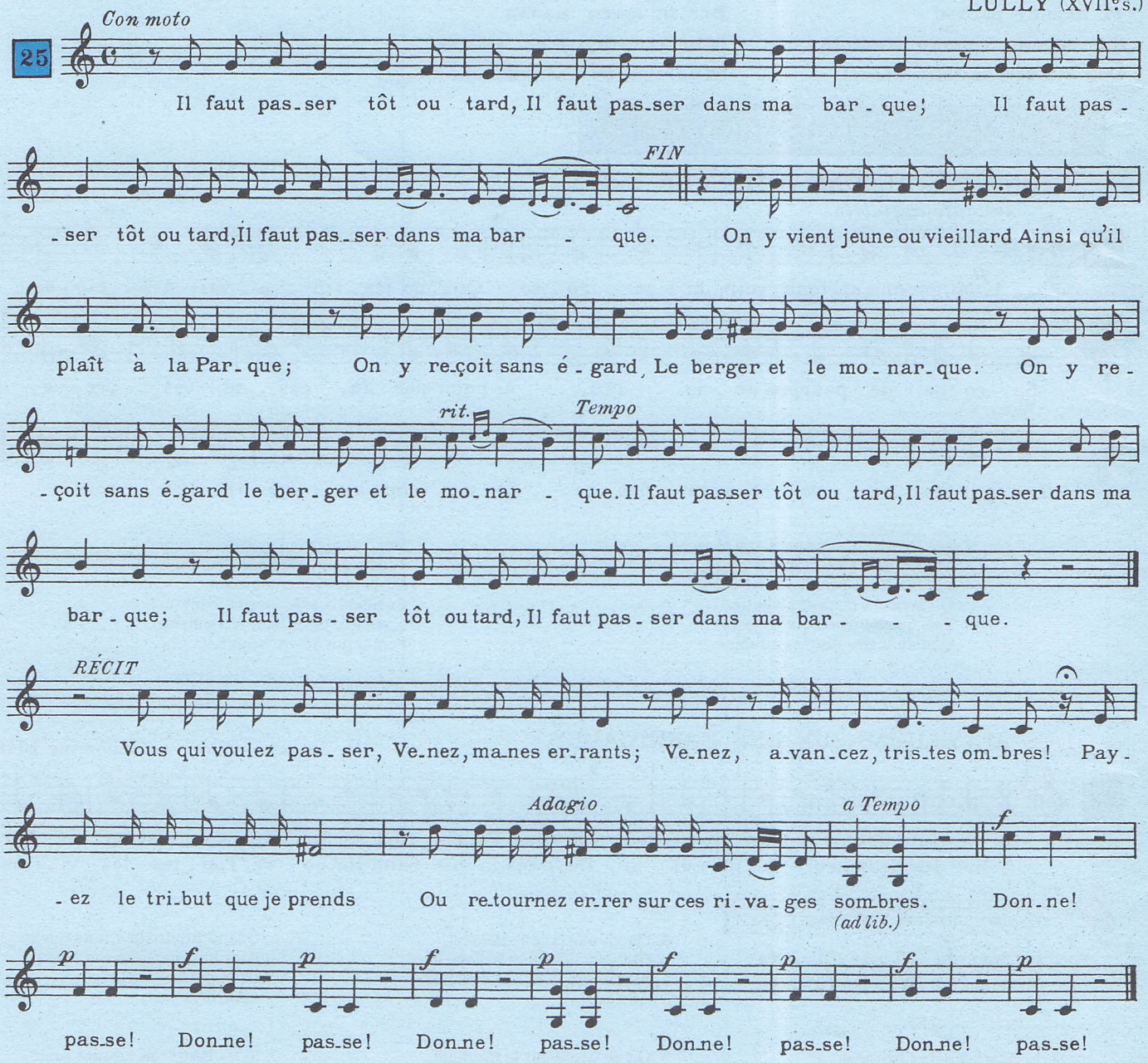


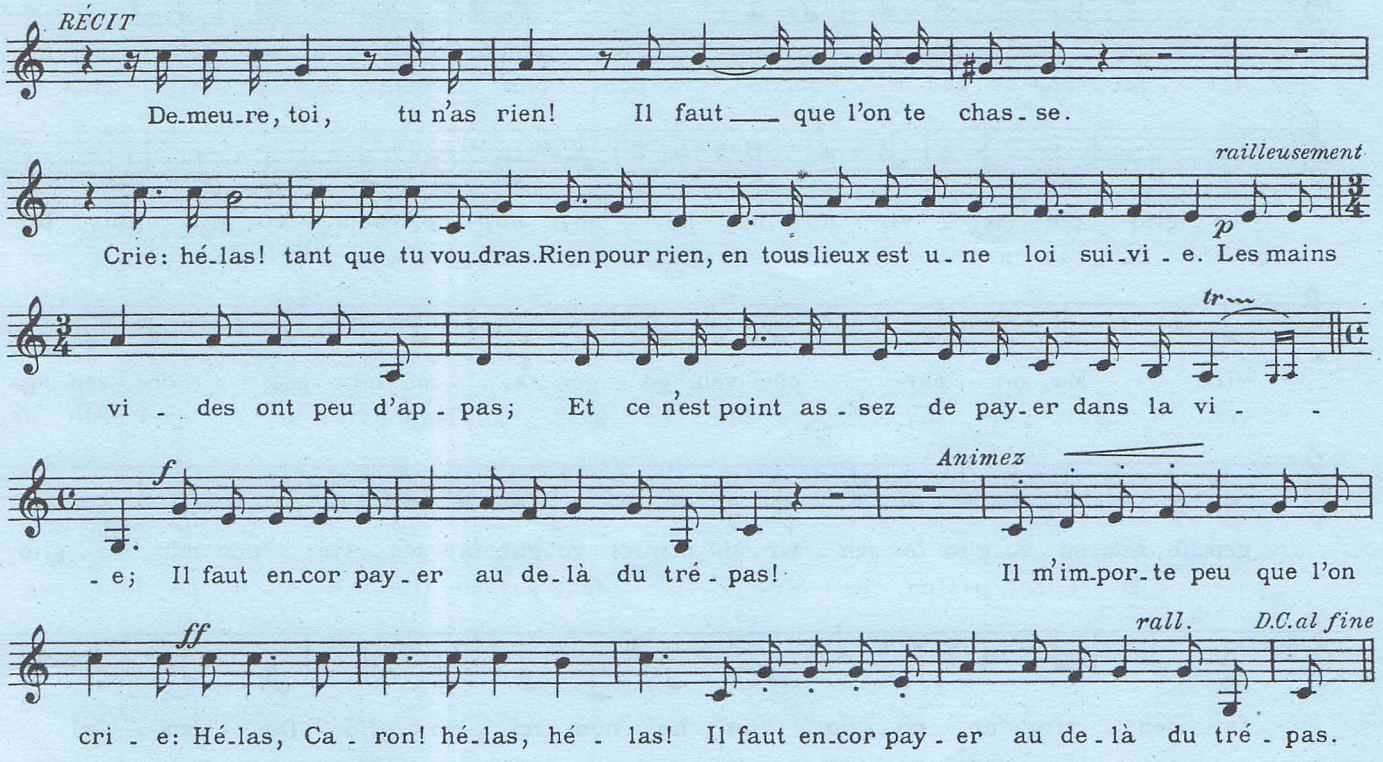
(1) Allusion à Jean-Baptiste Lully.

ALCESTE - Air de Caron

LULLY (XVIIe s.)

25

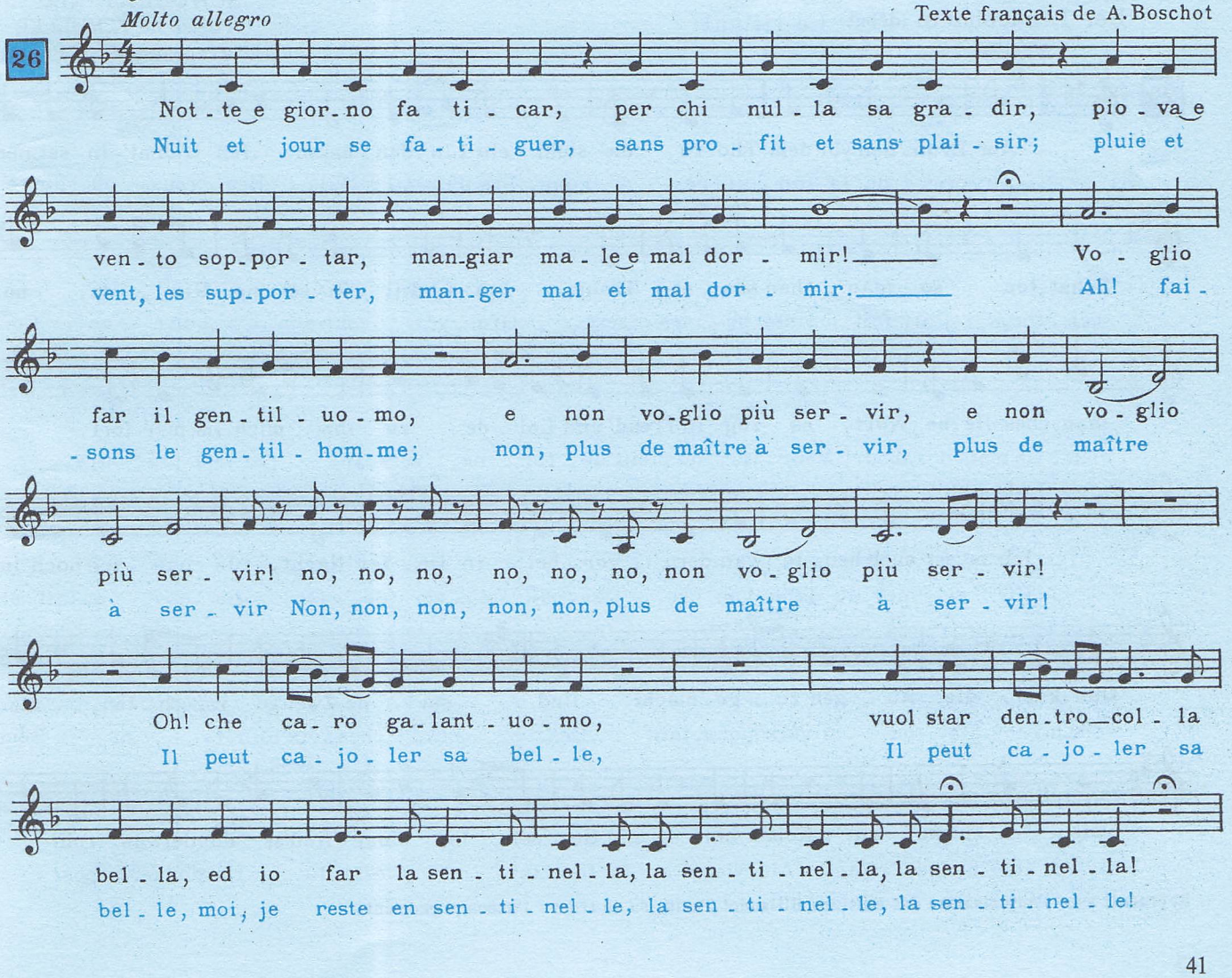


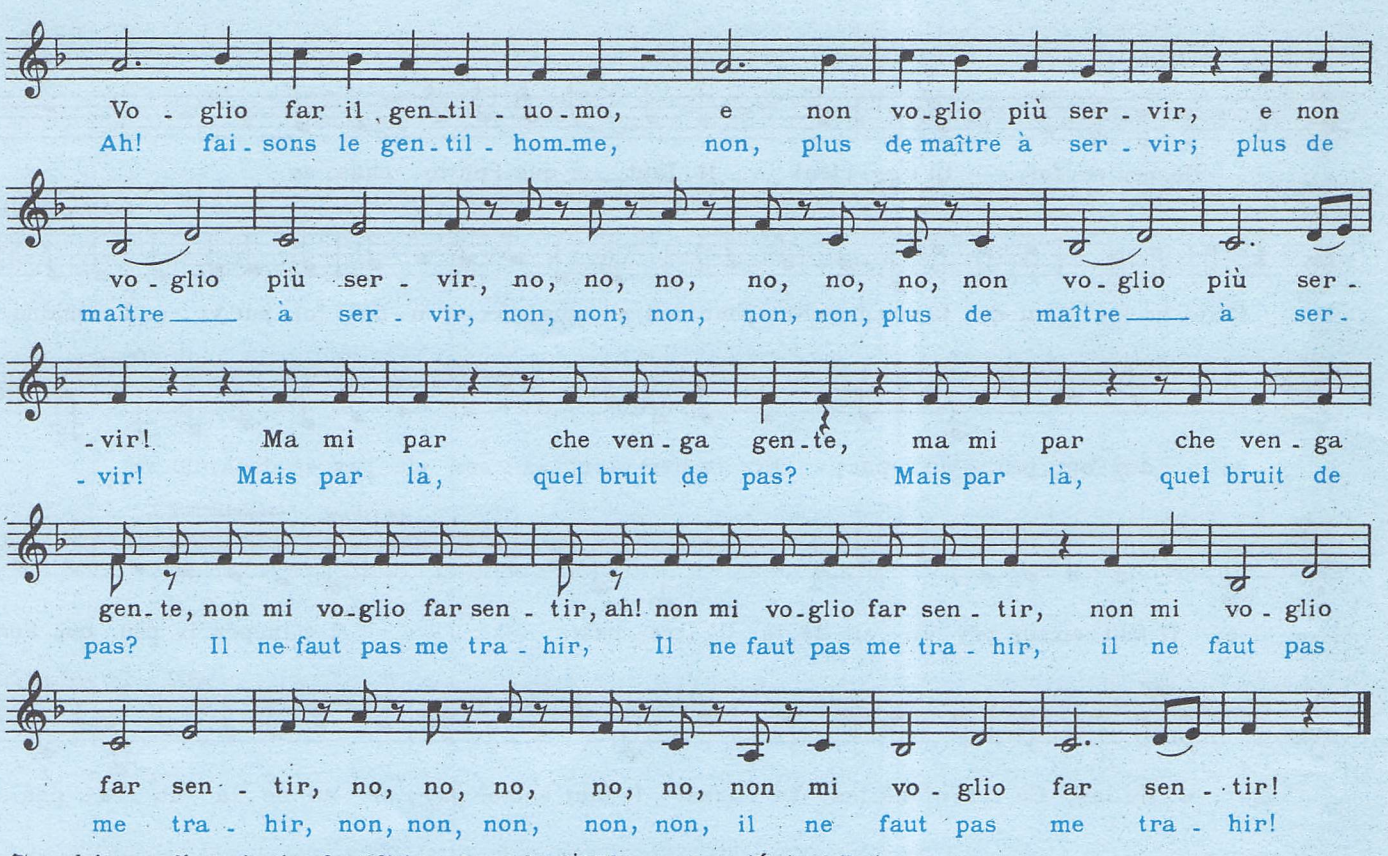


DON JUAN - Air de Leporello

MOZART (XVIIIe s.)

Texte français de A. Boschot





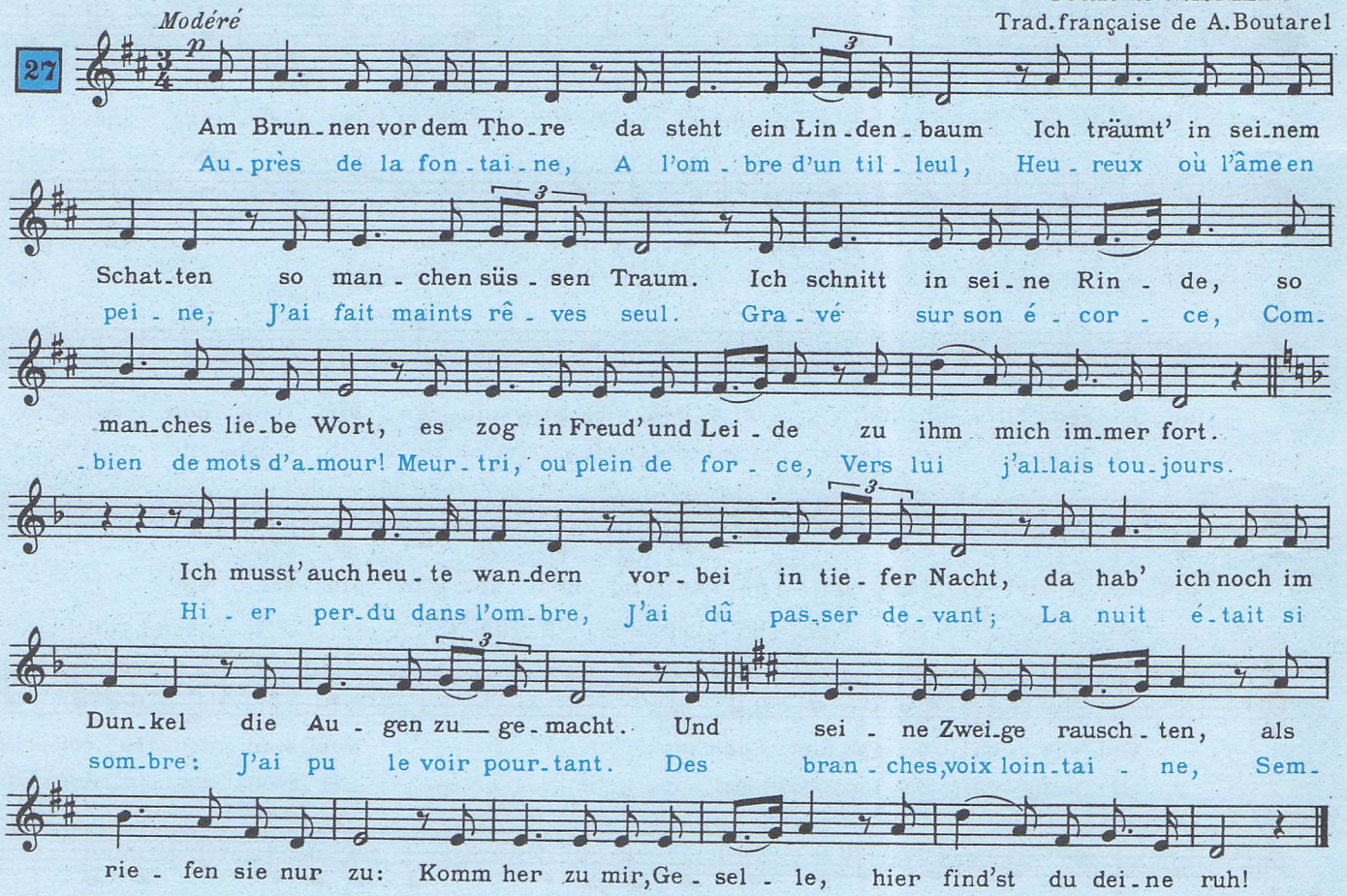
Reproduit avec l'autorisation des Editions Durand & Cie Editeurs-Propriétaires, Paris.

WINTERREISE Le voyage d'hiver

Der Lindenbaum (début) Le tilleul

SCHUBERT (XIXe s.)
Poème de W. MULLER
Trad. française de A. Boutarel

27 *Modéré* *p*



Reproduit avec l'autorisation des Editions Billaudot, Paris, où se trouve l'accompagnement.

LA DAMNATION DE FAUST

Chanson de Brander

BERLIOZ (XIXe s)

Allegro

28

Cer - tain rat dans u - ne cui - si - ne é - ta - bli comme un vrai fra -
- ter S'y trai - tait si bien que sa mine Eut fait en - vie au gros Lu -
- ther. Mais un beau jour le pau - vre dia - ble Em - poi - son - né sau - ta de -
- hors Aus - si triste aus - si mi - sé - ra - ble que s'il eut eu l'a -
- mour au corps.

2. Il courait devant et derrière
Et grattait, reniflait, mordait,
Parcourait la maison entière ;

La rage à ses maux a - jou - tait
Au point qu'à l'as - pect du dé - li - re

Qui consumait ses vains efforts,
Les mauvais plaisants pouvaient dire :
Ce rat a bien l'amour au corps.

3. Dans le fourneau le pauvre sire

Crut pour - tant se ca - cher très bien.
Mais il se trom - pait et le pi - re
C'est qu'on l'y fit rô - tir en - fin.
La ser - van - te mé - chan - te fil - le
De son mal - heur rit bien a - lors :
Ah! di - sait - el - le comme il gril - le
Il a vraiment l'amour au corps.

IN DER FREMDE Au loin...

SCHUMANN (XIXe s.)
Poème de EICHENDORFF
Trad. française de J. Barbier

Pas vite

29

Aus der Hei - mat hin - ter den Blit - zen rot da kommen die Wol - ken her, a - ber
Ces nu - a - ges dans la nuit som - bre, Me par - lent de mon pa - ys! Que de
Va - ter und Mut - ter sind lan - ge tot, es kennt mich dort kei - ner mehr. Wie
cœurs y dor - ment dans l'om - bre De ceux qui m'ai - maient ja - dis! Voi -
bald, ach wie bald kommt die stil - le Zeit, da ru - he ich auch da ru - he ich auch, und
- ci bien - tôt l'heure où la ter - re, Comme eux me pren - dra! Comme eux me pren - dra! Où
ü - ber mir rauscht die schö - ne Wald ein - sam - keit, die schö - ne Wald ein - sam -
la fo - rêt so - li - tai - re m'a - bri - te - ra! m'a - bri - te -
- keit, und kei - ner kennt mich mehr hier, und kei - ner kennt mich mehr hier.
- ra! A - lors mon nom pas - se - ra! A - lors mon nom pas - se - ra!

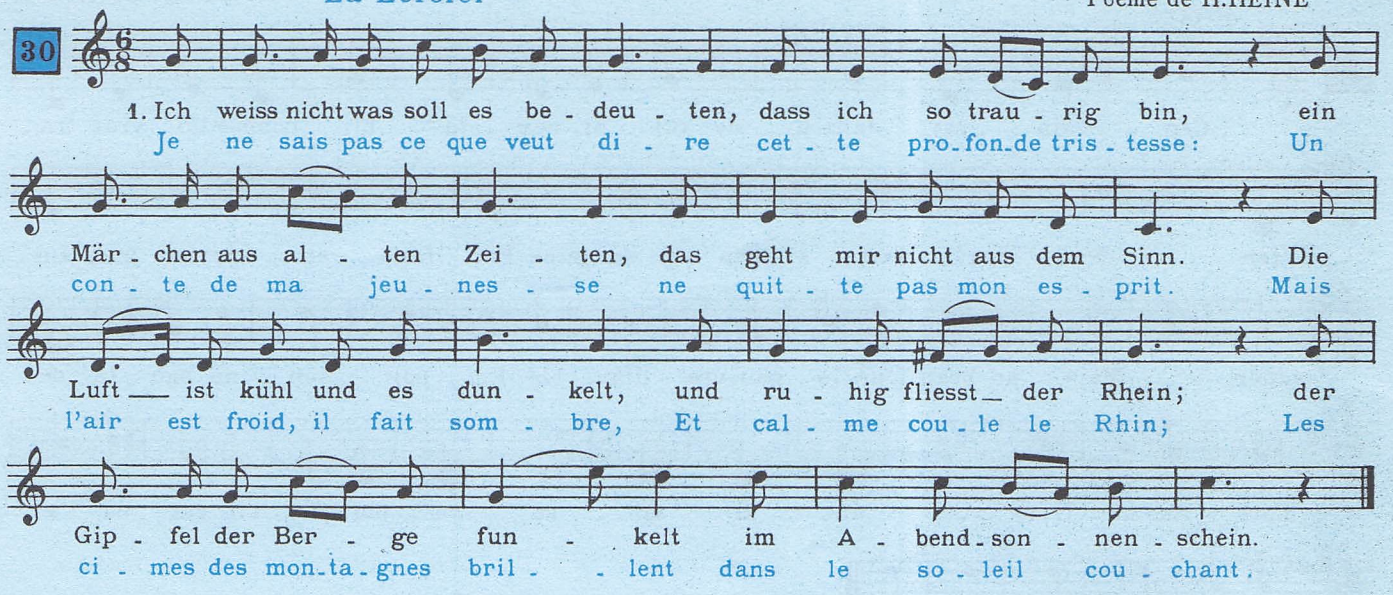
Reproduit avec l'autorisation des Editions Durand & Cie Editeurs-Propriétaires, Paris.

ICH WEISS NICHT, WAS SOLL ES BEDEUTEN

La Lorelei

Musique de F.SILCHER (XIXe s.)
Poème de H.HEINE

30



2. Die schöne Jungfrau sitzet
dort oben wunderbar,
ihr gold' nes Geschmeide blitzet,
sie kämmt ihr goldenes Haar.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme
und singt ein Lied dabei ;
das hat eine wundersame,
gewaltige Melodei.

3. Den Schiffer in seinem Schiffe
ergreift es mit wildem Weh ;
er schaut nicht die Felsenriffe,
er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
am Ende Schiffer und Kahn ;
das hat mit ihrem Gesange
die Lorelei getan.

2. Tout là-haut se tient, merveilleuse
La belle jeune fille ;
Ses bijoux d'or scintillent,
Elle peigne ses cheveux d'or.

Avec amour elle les pare
Et fredonne une chanson,
C'était une merveilleuse
et grave mélodie.

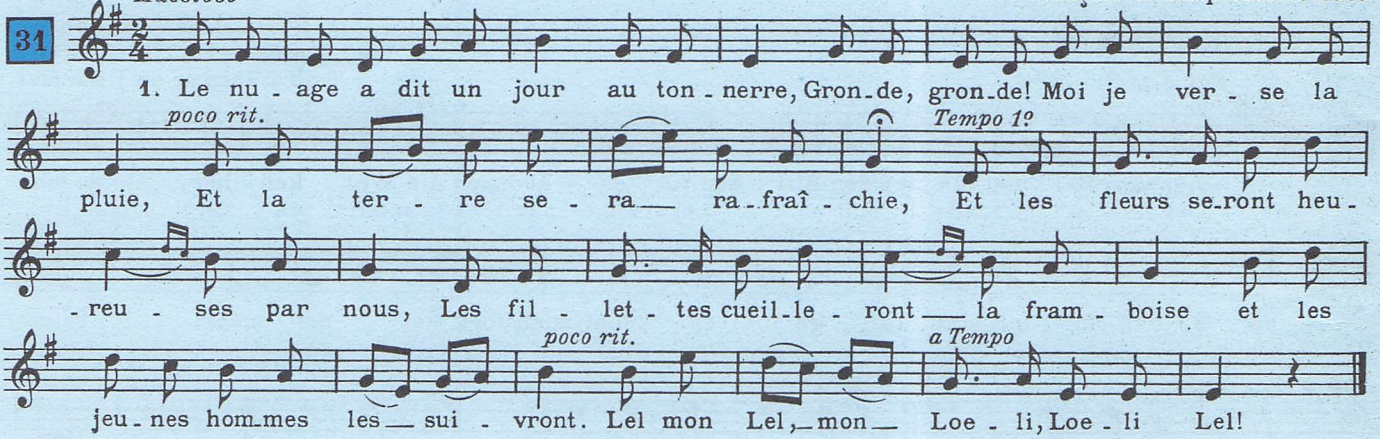
3. D'un mal sauvage elle frappe
Le marin dans son bateau ;
Il regarde la montagne
Et ne voit pas les récifs.
Je pense que le flot emporte
La barque et le marin ;
La Lorelei avec son chant maudit
Causa tout ce malheur.

SNEGOUROTCHKA - 3e Chanson de Lel

RIMSKY-KORSAKOV (XIXe s.)
Texte français de Halperine et Lalo

31

Maestoso



2. Les fillettes pour cueillir fruits et fleurs,
Se dispersent sous l'ombrage profond
Et leurs chants joyeux réveillent les bois.
Une d'elles tout à coup disparaît,
Ses compagnes sont en pleurs et s'écrient :
C'est le loup, le loup qui l'a dévorée ?
O mon Lel, mon Loeli, Loeli, Lel !

3. Dans le bois vient à passer un vieillard
Qui voyant les jeunes filles leur dit :
Mes enfants, que faites-vous à tant pleurer ?
La méchante qui se cache là-bas
Ne voudra jamais répondre à vos cris.
Voyez la qui rit de vous dans les buissons !
O mon Lel, mon Loeli, Loeli, Lel !

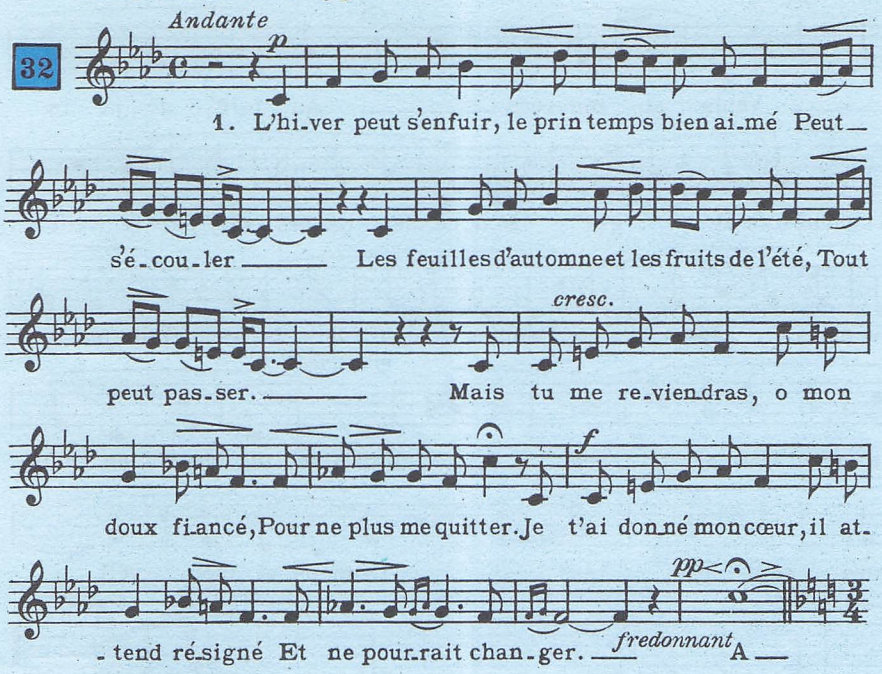
Reproduit avec l'autorisation des Editions Bessel Paris.
Extrait de l'opéra « Snegourotchka ».

PEER GYNT

Chanson de Solvejg

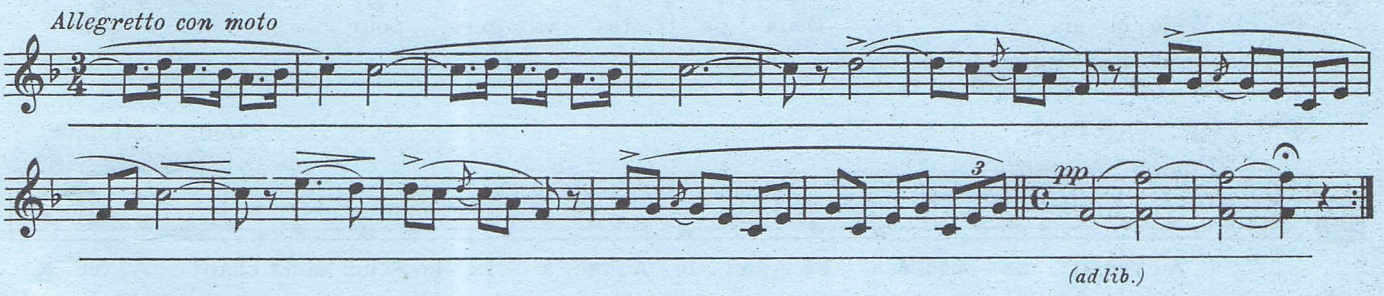
GRIEG (XIXe s.)

Texte français de F. van der Stucken



2. Que Dieu veuille encore, dans sa grande bonté,
Te protéger.
Au pays lointain qui te tient exilé
Loin du foyer.
Moi, je t'attends ici, cher et doux fiancé,
Jusqu'à mon jour dernier ;
Je t'ai donné mon cœur plein de fidélité ;
Il ne pourrait changer.

(Fredonnant) A...

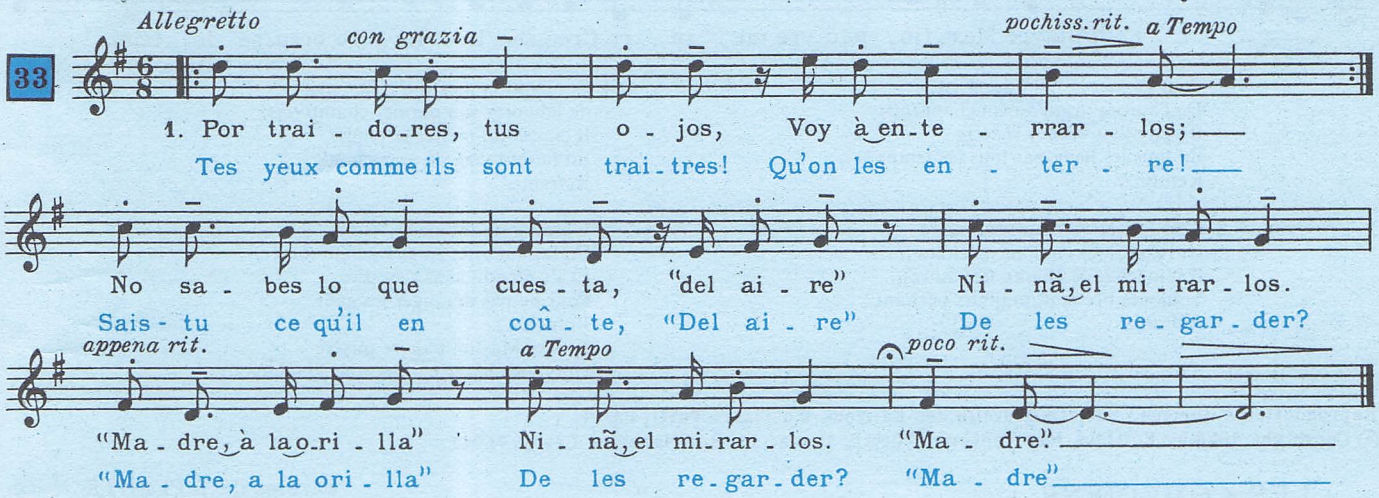


SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Nº 6. Chanson

M. de FALLA (XXe s.)

Texte français de P. Milliet



2. Dicen que no me quieres,
Ya me has querido...
Vayase lo ganado
« Del aire »
Por lo perdido.
« Madre, à la orilla »
Por lo perdido.
« Madre ». } *bis*

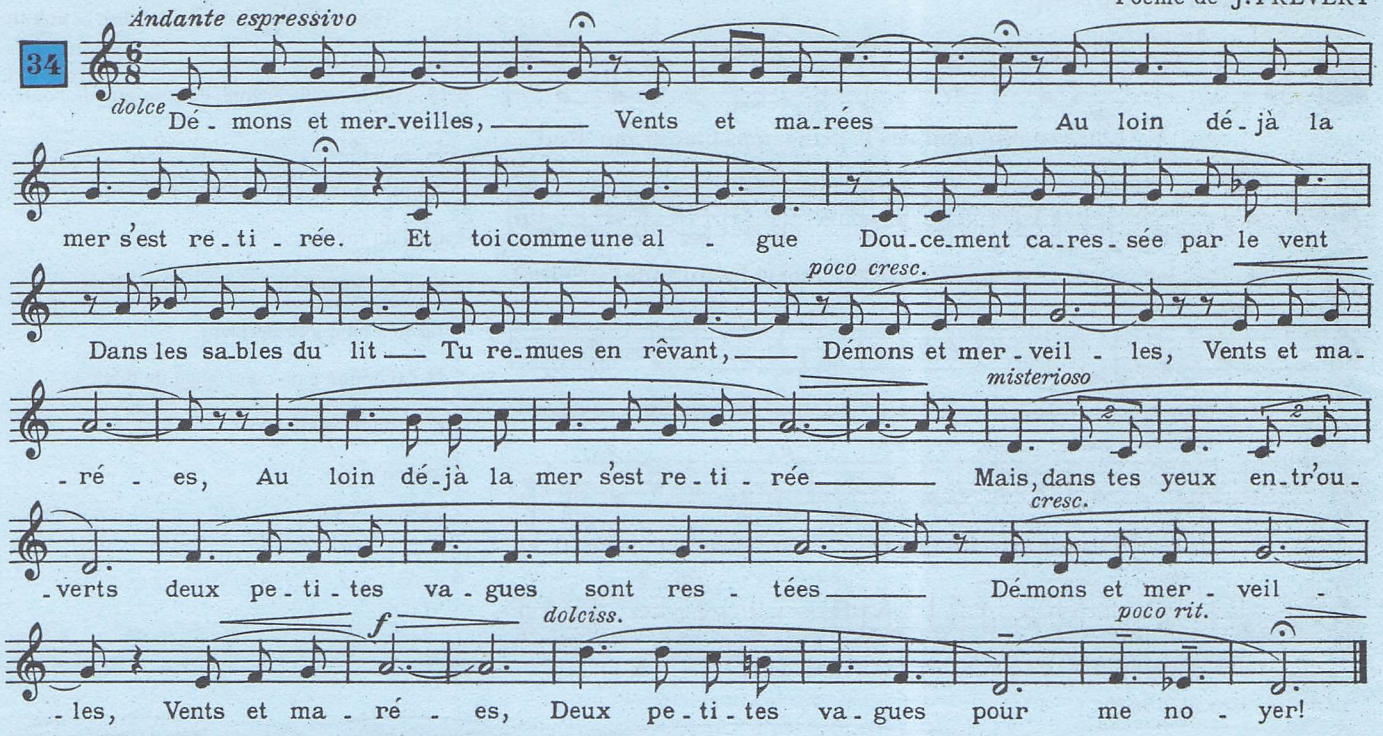
2. Tu n'as plus d'amour pour moi,
Mais tu fus mienne...
Mon gain d'autrefois vaut plus
« Del aire »
Que ce que je perds.
« Madre, à la orilla »
Que ce que je perds.
« Madre ». } *bis*

Publié avec l'autorisation des Editions Max Eschig, Paris.

DÉMONS ET MERVEILLES

(ballade tirée du film "Les visiteurs du soir")

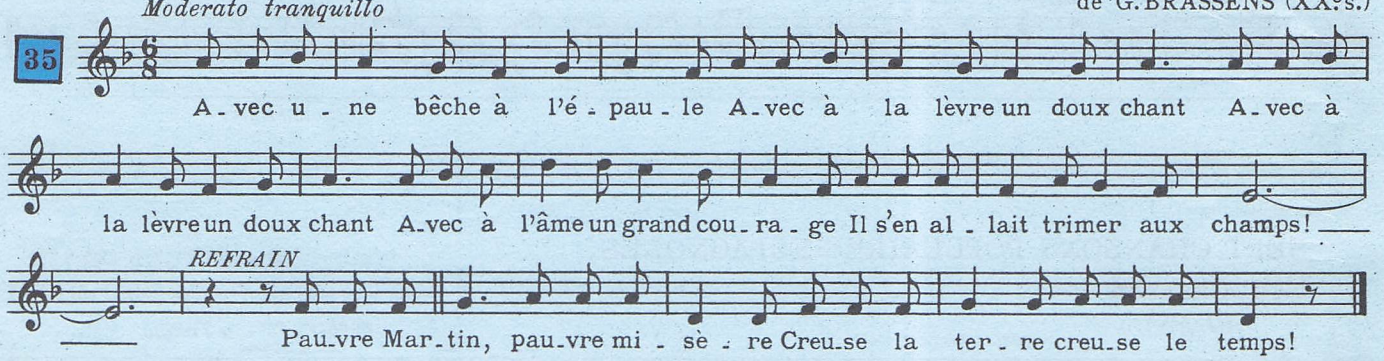
M. THIRIET (XXe s.)
Poème de J. PRÉVERT



Reproduit avec l'autorisation des Editions Choudens, Paris.
© Copyright 1942 by Editions Choudens, Paris.

PAUVRE MARTIN

Paroles et Musique
de G. BRASSENS (XXe s.)



2. Pour gagner le pain de sa vie,
De l'aurore jusqu'au couchant *(bis)*
Il s'en allait bêcher la terre
En tous les lieux par tous les temps !
Refrain...

3. Sans laisser voir sur son visage
Ni l'air jaloux, ni l'air méchant *(bis)*
Il retournait le champ des autres,
Toujours bêchant, toujours bêchant !
Refrain...

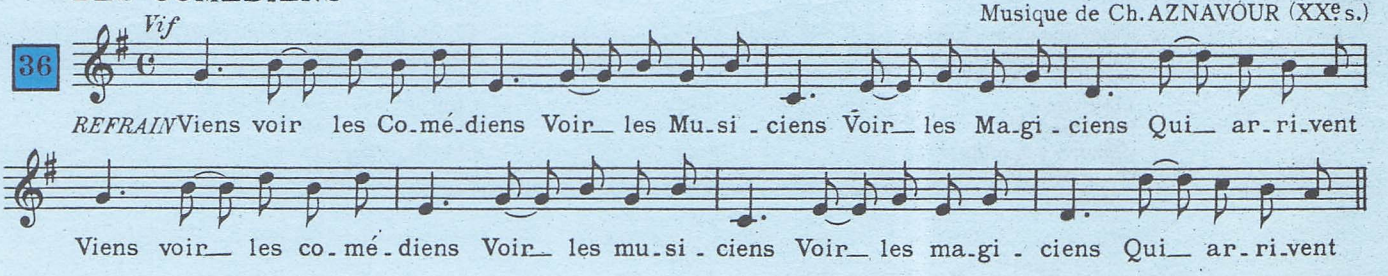
4. Et quand la mort lui a fait signe
de labourer son dernier champ *(bis)*
Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant.
Refrain...

5. Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant *(bis)*
Et s'y étendit sans rien dire
Pour ne pas déranger les gens.
Refrain :
Pauvre Martin, pauvre misère
Dors sous la terre, dors sous le temps !

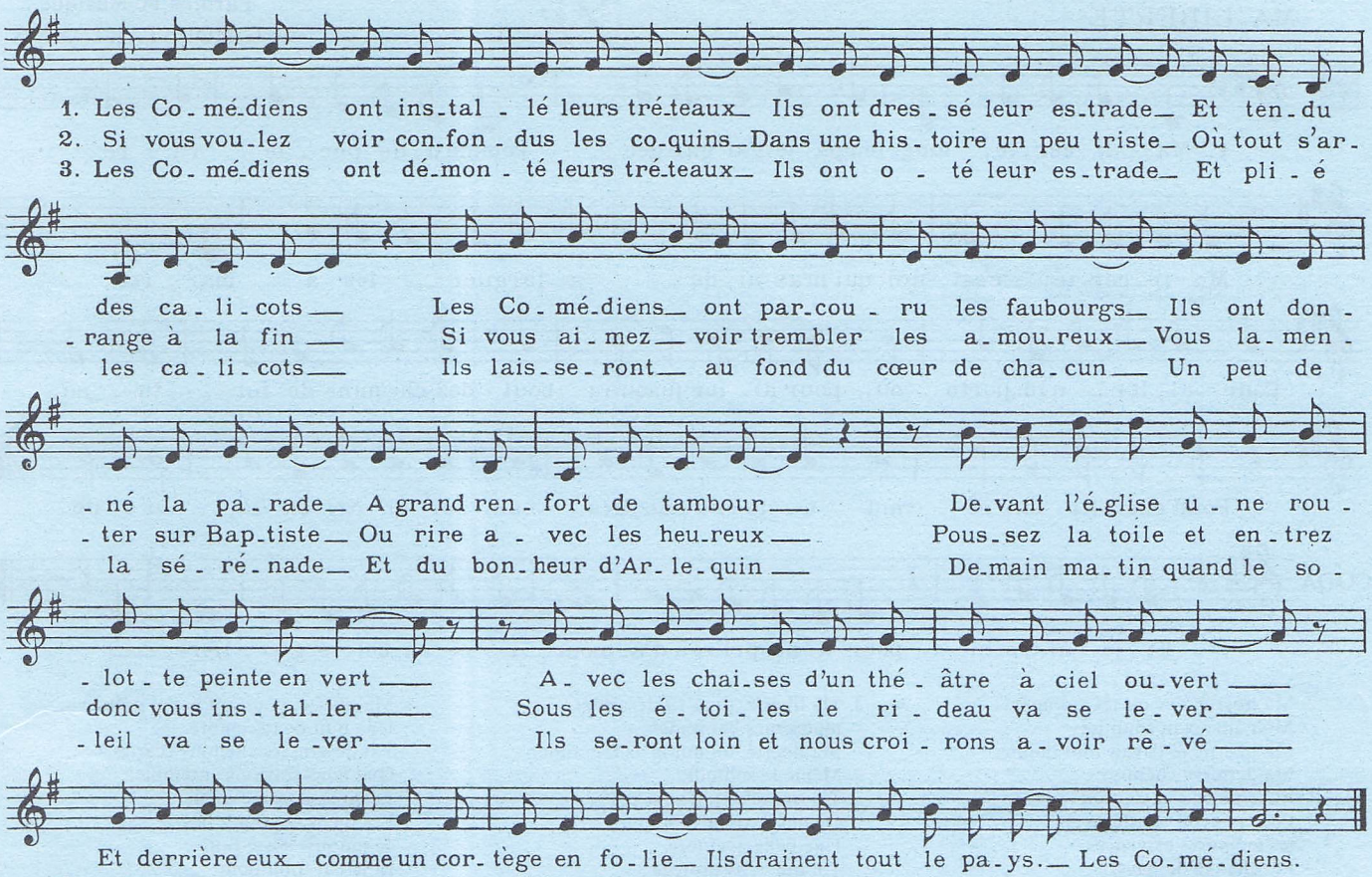
Reproduction autorisée. Société nouvelle des Editions musicales Tutti, Paris.
© Copyright 1953 by Editions Ray Ventura (Tutti). Paris, 15, Rue Saussier Leroy. 75017.

LES COMÉDIENS

Paroles de J. PLANTE
Musique de Ch. AZNAVOUR (XXe s.)



COUPLETS



(pour terminer on peut reprendre plusieurs fois le refrain dans une nuance *"dim."* et *"morendo"*.)

Reproduction autorisée - Chappell-Aznavour S.A. Editeurs 4, Rue d'Argenson. 75008. Paris.
© Copyright 1962 by Editions French Music.

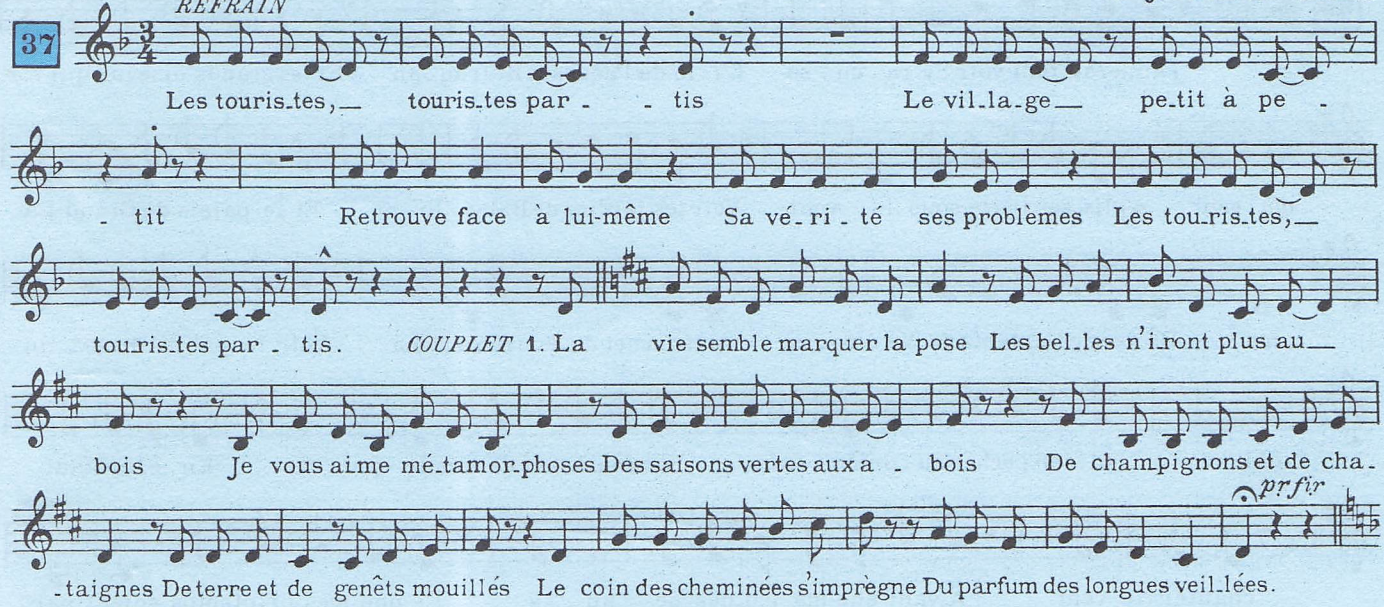
LES TOURISTES PARTIS

Paroles et Musique
de J. FERRAT (XXe s.)

Assez vite

REFRAIN

37



2. Les vieux se chauffent en silence
Sur cette place sans un bruit
Un soleil pâle de faïence
Sur leurs épaules s'assoupit
On parle de pêche et de chasse
On joue aux dés ou aux tarots
Les enfants montent d'une classe
Les femmes changent de tricot.

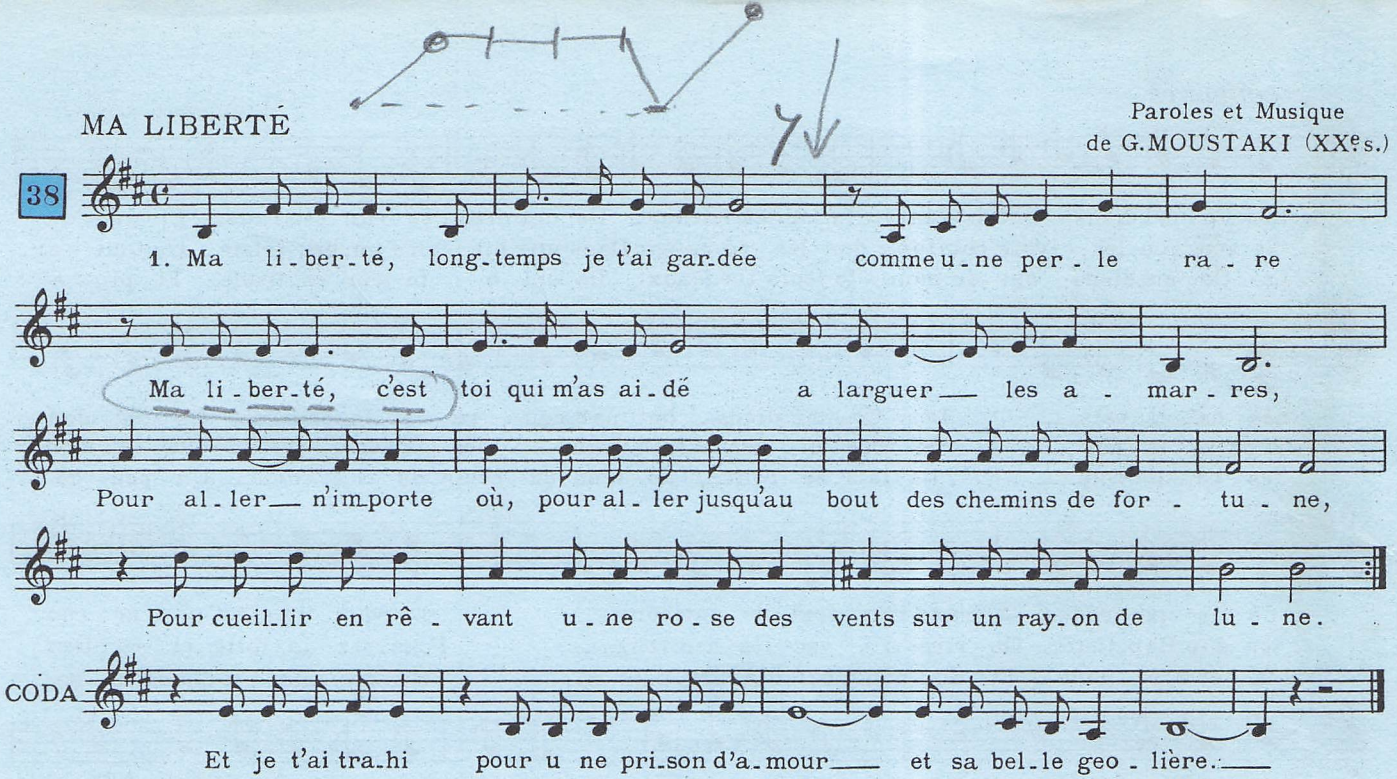
3. Les rivalités de clocher
En de secrets conciliabules
Le long des ruelles cachées
Couvent au feu du crépuscule
Ici nul n'oublie jamais rien
Ni ce que fut votre grand-père
Ni ce que vous faisiez gamin
Quand vous alliez à la rivière.

4. Partout les hommes sont les mêmes
Ici, sans doute comme ailleurs
Ils lancent au loin leur je t'aime
Le ventre noué par la peur
Le ventre noué par la peur
De l'avenir insaisissable
Toujours en quête d'un coupable
Toujours en quête du bonheur.

Reproduction autorisée.
© Copyright 1971 by Production Alleluia - Gérard Meys 10, Rue Saint-Florentin. 75001. Paris.

MA LIBERTÉ

Paroles et Musique
de G.MOUSTAKI (XXes.)



2. Ma liberté, devant tes volontés
Mon âme était soumise
Ma liberté, je t'avais tout donné,
Ma dernière chemise
Et combien j'ai souffert
Pour pouvoir satisfaire
tes moindres exigences
J'ai changé de pays,
J'ai perdu mes amis
Pour gagner ta confiance.

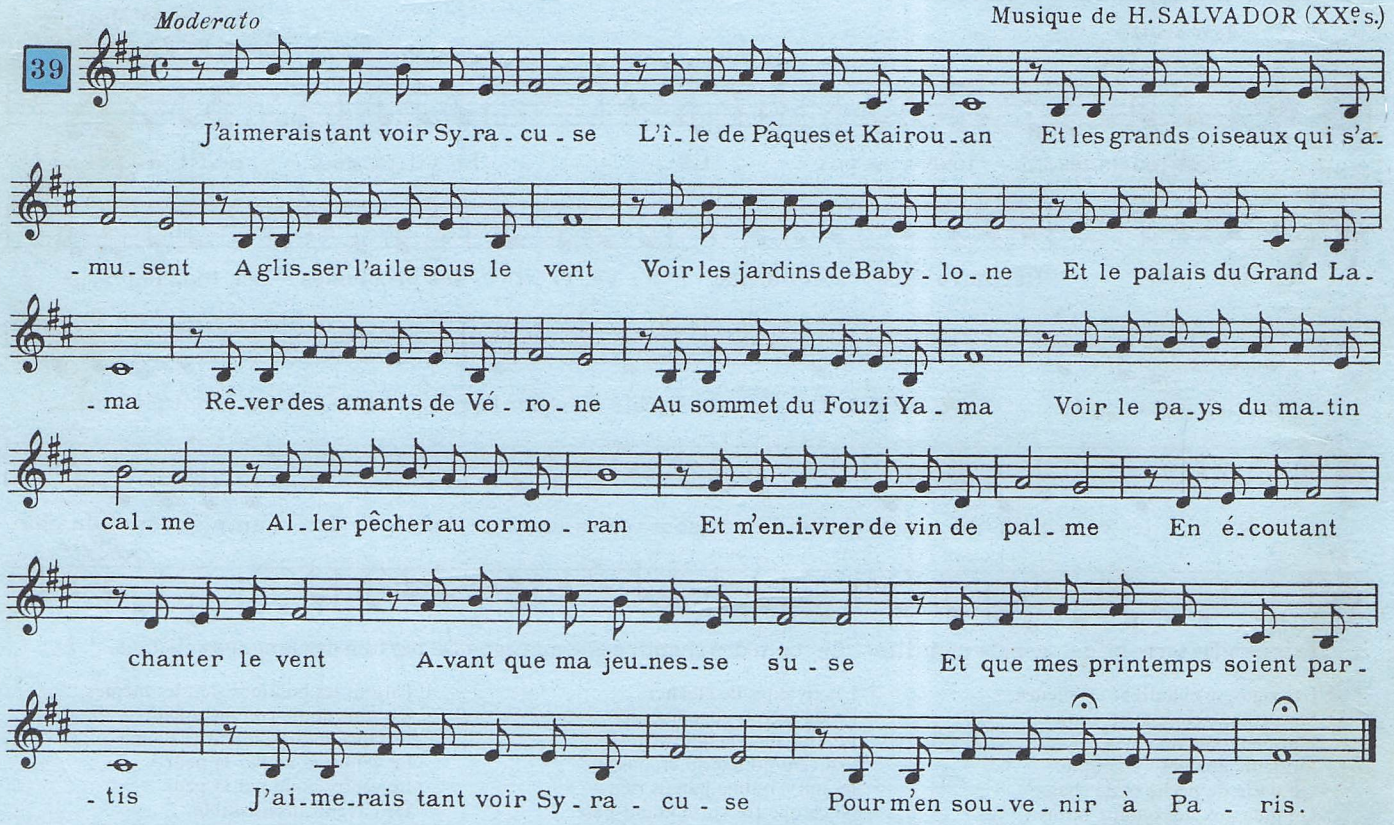
3. Ma liberté, tu as su désarmer
toutes mes habitudes
Ma liberté, toi qui m'as fait aimer
Même la solitude,
Toi qui m'as fait sourire
Quand je voyais finir
Une belle aventure,
Toi qui m'as protégé
Quand j'allais me cacher
Pour soigner mes blessures.

4. Ma liberté, pourtant je t'ai quittée
Une nuit de décembre,
J'ai déserté les chemins écartés
Que nous suivions ensemble,
Lorsque sans me méfier,
Les pieds et poings liés,
Je me suis laissé faire
Et je t'ai trahi pour
Une prison d'amour
Et sa belle geôlière.
CODA...

Publié avec l'autorisation de Paille musique 5, Rue Clément Marot 75008 Paris.
© Copyright 1969 by Editions Paille-musique. Paris.

SYRACUSE

Paroles de B. DIMEY
Musique de H. SALVADOR (XXes.)



Publié avec l'autorisation des Editions musicales Henri Salvador 8, Place Vendôme. 75001 Paris.
© Copyright 1962 by Editions Henri Salvador, Paris.

3e PARTIE

ÉLÉMENTS POUR UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DE LA MUSIQUE

SOMMAIRE

pages

I. – QUELQUES INSTRUMENTS SOLISTES

- luth et guitare 50
- clavecin 51
- piano 52
- orgue 53
- violon 54

II. – L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE AVANT BEETHOVEN

- groupements anciens (Moyen Age et Renaissance : rappels) 55
- l'orchestre de théâtre et de ballet 55
- l'orchestre de chambre 56
- l'orchestre symphonique 57
- évolution des instruments : 3e étape : les XVIIe et XVIIIe s. 59

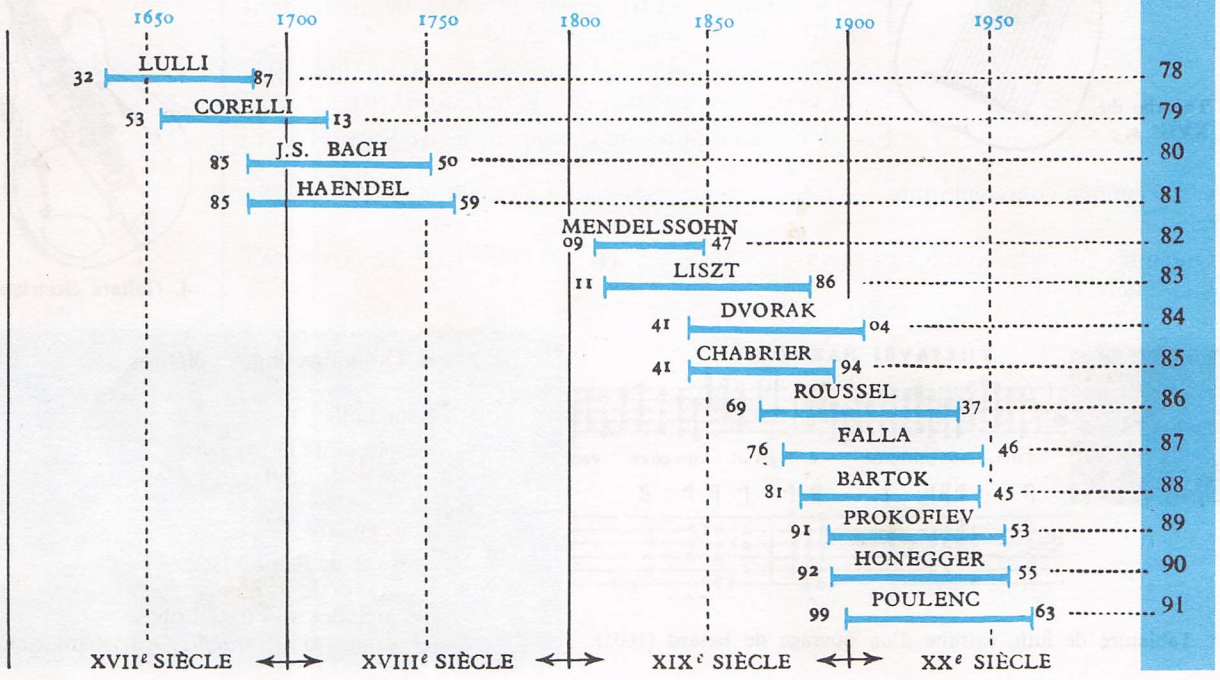
III. – ÉLÉMENTS DE CONSTRUCTION

- **Utilisation du thème dans la construction d'une œuvre**
  - le thème, le rondeau, la variation (rappels) 60
  - le développement 60
  - thèmes et développement associés : la forme sonate 62
  - deux utilisations plus libres du thème : la forme ABA-le lied 65
- **Application : construction des grandes formes classiques**
  - la suite 68
  - la sonate - la musique de chambre 69
  - le concerto - la symphonie 70

IV. – MUSIQUE ET HISTOIRE

- la musique dans la société du XVIe siècle 71
- la musique à Versailles sous Louis XIV 75

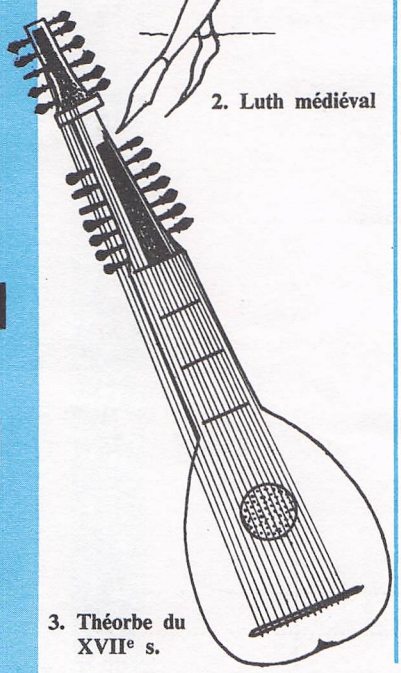
V. – QUELQUES COMPOSITEURS



LE LUTH ET LA GUITARE

1. Luth antique

2. Luth médiéval



3. Théorbe du XVIIe s.

I. – ORIGINES ET ÉVOLUTION

II. – DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

● Tous deux sont **à cordes pincées** (généralement par les doigts de la main droite), mais **ils diffèrent dans leur forme** (allongée et au dos bombé pour le luth, plate avec éclisses pour la guitare), **dans leur sonorité** (un peu plus sèche, mais aussi plus puissante, pour le luth) et **dans le nombre de cordes** (le plus souvent 11 pour le luth et 6 pour la guitare).

● Le **luth** existait en **plusieurs dimensions** dès le XVIe siècle : luth, archiluth, théorbe, mandore (à rapprocher de notre mandoline). La **guitare** dite « classique » n'a qu'**une dimension principale,** mais il existe des guitares plus petites ou plus grandes dans certaines musiques folkloriques ou dans les guitares électriques modernes.

III. – RÉPERTOIRE

● La possibilité de produire des **sons simultanés** explique leur double emploi comme **accompagnateurs d'un chanteur** (ou d'un petit groupe) ou comme **solistes** (suites de danses, sonates, pièces diverses).

Mais l'un et l'autre seront exclus de l'orchestre en raison principalement de leur faible puissance.

● **Le luth,** à cause de la **grande difficulté d'exécution** (lecture de « tablatures » spéciales, voir ci-dessous) et de son prix élevé, était un **instrument de noble ou de spécialiste,** tandis que **la guitare,** plus facile, a toujours été un **instrument populaire.**

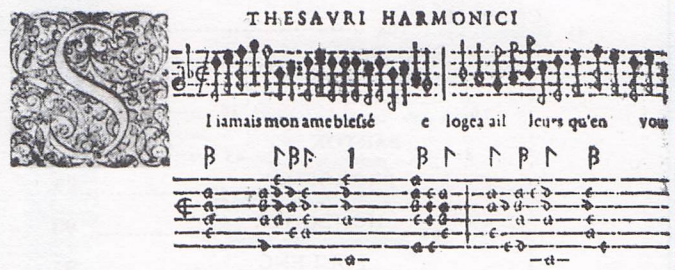
● **Jusqu'au XVIIIe siècle** (époque de sa disparition) le **luth** a supplanté la guitare.

Quelques grands luthistes : GAULTIER (F), BESARD (F), MOUTON (F), DOWLAND (GB)...

Un grand guitariste classique : R. de VISÉE (F).

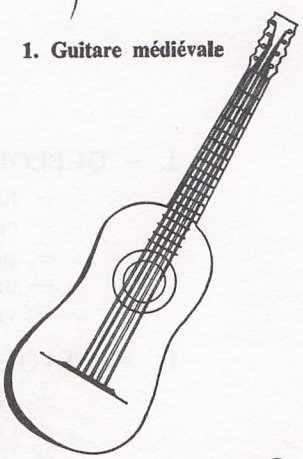
● **A l'époque contemporaine,** les rôles sont inversés et le luth cède la place à la **guitare.**

Quelques grands guitaristes actuels : SEGOVIA (E), YEPES (E), LAGOYA (F), WILLIAMS (GB), POLACEK (CS)...

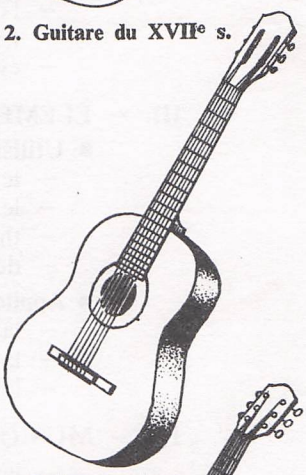


Tablature de luth, extraite d'un ouvrage de Besard (1603).

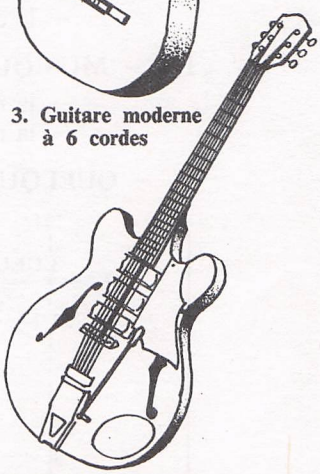
1. Guitare médiévale



2. Guitare du XVII[e] s.



3. Guitare moderne à 6 cordes



4. Guitare électrique

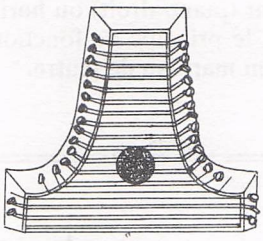
● **Quelques pages célèbres :**

pour Luth :
- pièces de DOWLAND,
- prélude de BACH,

pour guitare :
- suite de R. DE VISÉE,
- études de F. SOR,
- préludes de VILLA-LOBOS,
- Concerto « *d'Aranjuez* » de RODRIGO.

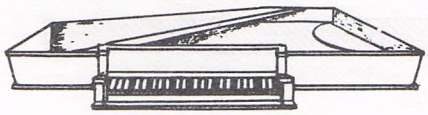
LE CLAVECIN

I. – ORIGINES ET ÉVOLUTION

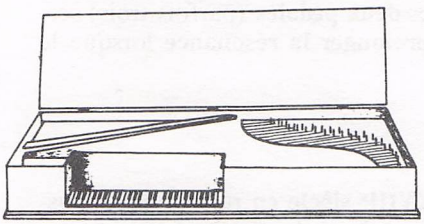


1. Psaltérion médiéval

2. Cithare du XVIe s.

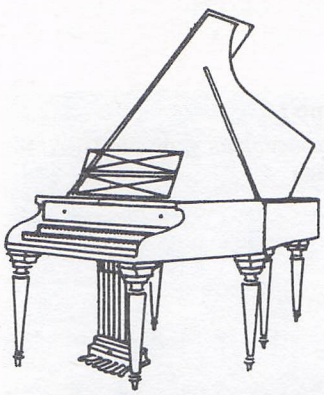


3. Epinette du XVI[e] s.



4. Virginal du XVII[e] s.

5. Clavecin du XVIII[e] s. (avec tirettes)



6. Clavecin moderne (avec pédales)

II. – DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

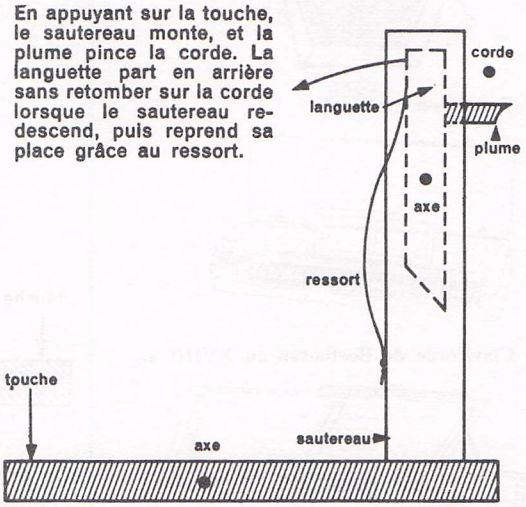
● Le clavecin moderne a **l'aspect extérieur d'un piano à queue** (plus petit), possède **2 claviers** (de 5 octaves) et **7 pédales** (qui permettent des jeux de sonorités différentes, comme pour l'orgue).

● Ses cordes sont **pincées** par un bec de plume supporté par le sautereau (schéma ci-contre).

● Il permet une **grande rapidité d'exécution** mais on ne pouvait, aux XVIIe et XVIIIe siècles, éviter une certaine sécheresse de son (difficulté de faire résonner la corde pincée) ; d'où **l'adjonction d'ornements, trilles, notes d'agrément,** pour prolonger les sons.

● **Les nuances** étaient également **presque impossibles** à réaliser, d'où son abandon au profit du piano à la fin du XVIIIe siècle.

En appuyant sur la touche, le sautereau monte, et la plume pince la corde. La languette part en arrière sans retomber sur la corde lorsque le sautereau redescend, puis reprend sa place grâce au ressort.



● Toutefois, les perfectionnements du **clavecin moderne** permettent de remédier en partie à ces inconvénients.

III. – RÉPERTOIRE

● Comme le luth ou, plus tard, le piano, il joue dès le début le **double rôle d'accompagnateur** (chant ou autres instruments, basse continue) **et de soliste** (suites, sonates, concertos). Il se verra également confier une partie de la littérature propre à l'orgue (toccatas, préludes, fugues, passacailles...).

● **Tous les grands compositeurs** d'œuvres pour clavecin des **XVIIe et XVIIIe siècles étaient aussi clavecinistes** (et souvent même organistes) : CH. DE CHAMBONNIERES (F), L. ET F. COUPERIN (F), RAMEAU (F), BACH (D), PURCELL (GB), HAENDEL (D ET GB), FRESCOBALDI (I), D. SCARLATTI (I)...

Grâce au renouveau du clavecin au XXe siècle, des compositeurs modernes écrivent pour lui : FALLA (E), POULENC (F), OHANA (F).

● **Parmi les grands clavecinistes** (interprètes) **du XXe siècle, citons :** W. LANDOWSKA (F), H. DREYFUS (F), KIRKPATRICK (USA), PUYANA (E).

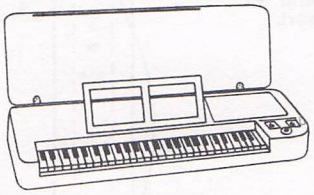
● **Quelques pages célèbres pour clavecin :**

- les fastes de la grande et ancienne ménestrandise, de F. COUPERIN
- gavotte variée, la poule, de RAMEAU
- « L'harmonieux forgeron », de HAENDEL
- suites anglaises, françaises, allemandes, de BACH
- le « Clavecin bien tempéré » de BACH
- sonates de D. SCARLATTI
- concerto de FALLA
- concert champêtre de POULENC.

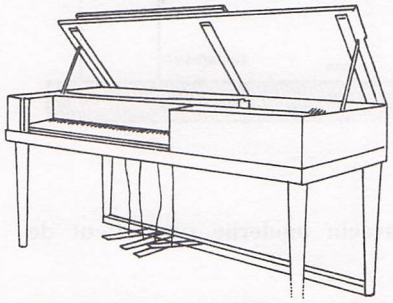
LE PIANO

I. – ORIGINES ET ÉVOLUTION

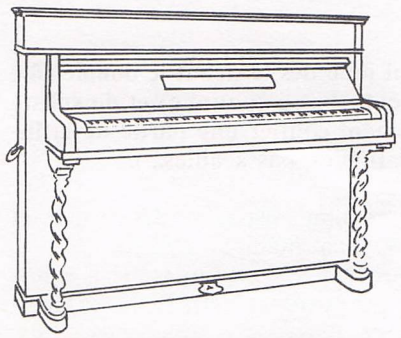
1. Tympanon médiéval



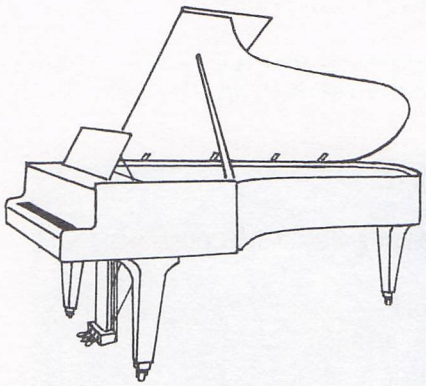
2. Clavicorde de Beethoven au XVIIIe s.



3. Piano forte de Boïeldieu, début du XIXe s.



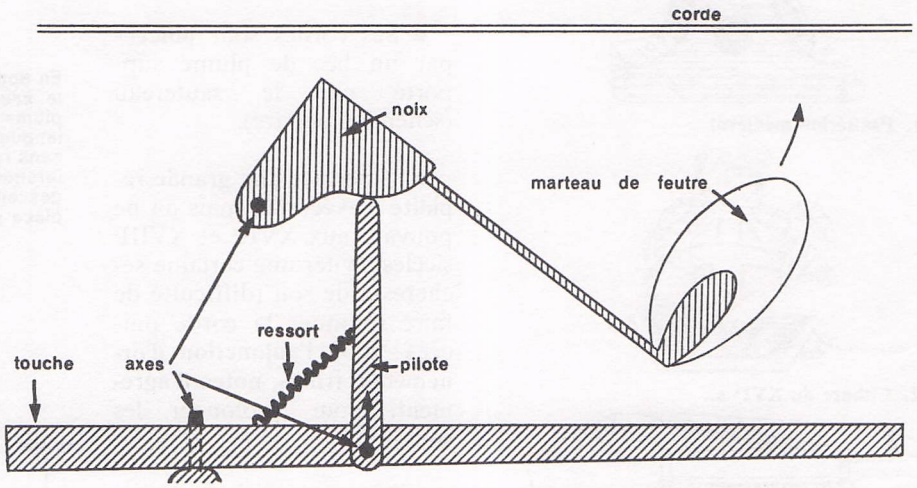
4. Piano droit " Erard " vers 1845.



5. Piano à queue du XXe s.

II. – DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

● Ses cordes peuvent être disposées **verticalement** (piano droit) ou **horizontalement** (piano à queue). Mais, dans les deux cas, le principe de fonctionnement reste le même : **les cordes sont frappées par un marteau de feutre.**



● Contrairement à l'orgue et au clavecin, il n'a qu'un **seul clavier,** mais celui-ci est un peu plus grand (7 octaves). Ses **deux pédales** (parfois trois) servent à **assourdir les sons** (gauche) et à en **prolonger la résonance** lorsque le doigt quitte la touche (droite).

III. – RÉPERTOIRE

● Il prit la place du clavecin **à la fin du XVIIIe siècle** en raison de ses **possibilités de faire des nuances** (d'où son nom) **et de prolonger les sons** et joua dès le début le même rôle double que celui-ci : **accompagnateur du chant** (mélodies, lieder) **ou d'autres instruments** (sonates, musique de chambre), **instrument soliste** (sonates, pièces diverses) rivalisant même avec un orchestre (concertos).

● Les grands musiciens romantiques en firent **à la fois un instrument de salon** (CHOPIN), **et de concert** (LISZT), créant pour lui tout un répertoire de pièces courtes et libres (valses, nocturnes, impromptus, préludes...) s'ajoutant aux sonates et concertos classiques.

● Les **compositeurs de musique pour piano** sont nombreux et, souvent, également de grands interprètes :

au XIXe siècle : BEETHOVEN (D), SCHUBERT (A), SCHUMANN (D), CHOPIN (PL), LISZT (H), SAINT-SAENS (F), BRAHMS (D), FAURÉ (F)...

au XXe siècle : ALBENIZ (E), DEBUSSY (F), RAVEL (F), PROKOFIEV (SU), BARTOK (H), POULENC (F), MESSIAEN (F)...

● **Quelques grands pianistes contemporains :** M. LONG (F), W. BACKHAUS (A), W. KEMPF (D), W. HOROWITZ (USA), S. RICHTER (SU), A. RUBINSTEIN (USA), G. ANDA (H), S. FRANÇOIS (F)...

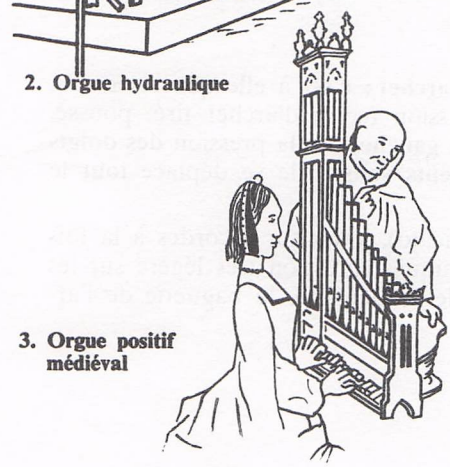
● **Quelques titres d'œuvres célèbres pour le piano :**

- sonates « *au clair de lune* », « *pathétique* », « *appassionata* », de BEETHOVEN,
- moments musicaux et impromptus de SCHUBERT,
- Polonaise « *héroïque* » de CHOPIN,
- « *Papillons* » de SCHUMANN,
- Rhapsodies hongroises de LISZT,
- Nocturnes de FAURÉ,
- Prélude « *La cathédrale engloutie* » de DEBUSSY,
- Concerto n° 1 de TCHAIKOWSKY,
- Concerto « *pour la main gauche* » de RAVEL,
- Sonate pour 2 pianos et percussion de BARTOK,
- Concerto n° 3 de PROKOFIEV.

L'ORGUE

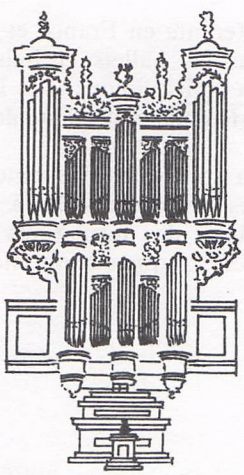
I. – ORIGINES ET ÉVOLUTION

1. Orgue à bouche chinois

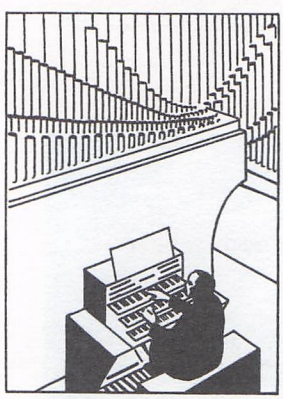


2. Orgue hydraulique

3. Orgue positif médiéval



4. Orgue du XVIII[e] s.

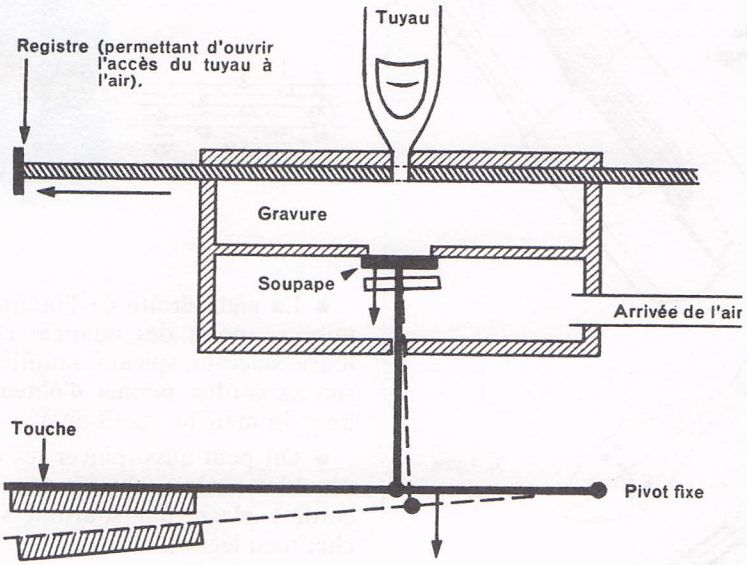


5. Orgue moderne

II. – DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

● Le **grand orgue** de tribune comprend **plusieurs claviers** (2 à 5), **un pédalier** (sorte de « clavier au pied »), de **nombreux tuyaux** de formes différentes, groupés en **jeux** (ou registres) de même sonorité, chaque jeu contenant une série de notes allant du grave à l'aigu.

● **Schéma de fonctionnement d'un tuyau :**
En appuyant sur la touche, la soupape s'ouvre et laisse entrer l'air dans la



gravure. Le registre, tiré, permet à cet air d'aller dans le tuyau et de le faire « parler ».

La transmission de la touche à la soupape (parfois éloignée) peut être mécanique, pneumatique ou électrique.

● **Quelques chiffres :** tuyau d'orgue le plus long : 10,40 m ;
le plus court : 1 cm ;
poids d'un jeu de flûte de 32 pieds : 1 960 kg ;
importance de certains orgues :
Saint-Sulpice (à Paris) : 118 jeux, 7 000 tuyaux,
Philadelphie (USA) : 235 jeux, 18 000 tuyaux.

III. – RÉPERTOIRE

● Le **rôle** de l'orgue est **double : accompagner la liturgie** ou les œuvres religieuses (continuo dans oratorios et cantates, à la place du clavecin), **jouer en soliste,** comme les autres instruments, des œuvres profanes et de virtuosité.

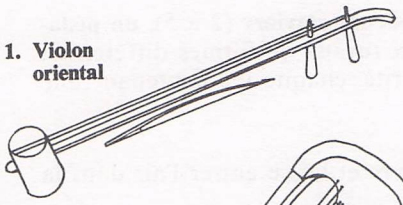
● Il a **ses formes musicales propres :** libres et de caractère improvisé (prélude, toccata, fantaisie...), complexes et développées (choral, fugue, sonate, concerto).

● **Grands organistes et compositeurs de musique pour orgue :**
aux XVIIe et XVIIIe siècles : BUXTEHUDE (D), BACH (D), HAENDEL (D et GB), COUPERIN (F).
aux XIXe et XXe siècles : FRANCK (B et F), SAINT-SAENS (F), VIERNE (F), WIDOR (F), DUPRÉ (F), WALCHA (D), MESSIAEN (F), MARCHAL (F), LITAIZE (F), M.-C. ALAIN (F), GUILLOU (F)...

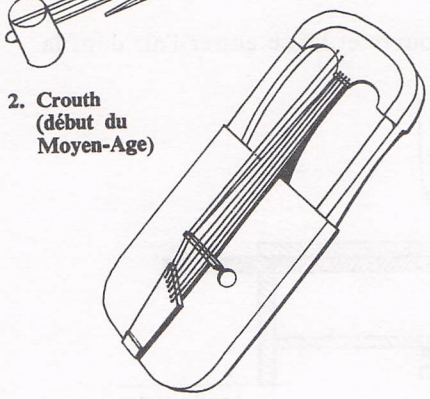
● **Quelques pages d'orgue célèbres :**
- *Noëls* de DAQUIN,
- *Toccata et fugue en Ré mineur* } de J.S. BACH,
- Choral « *Jésus que ma joie demeure* » } de J.S. BACH,
- Concertos pour orgue et orchestre de HAENDEL,
- Toccata de la 5e symphonie de WIDOR,
- *L'Ascension, La Nativité* de MESSIAEN.

LE VIOLON

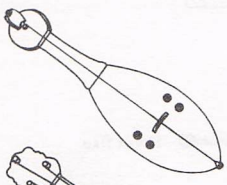
I. – ORIGINES ET ÉVOLUTION



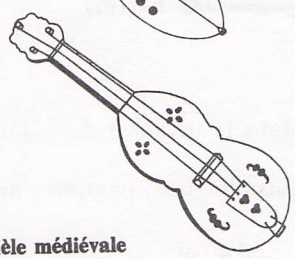
1. Violon oriental



2. Crouth (début du Moyen-Age)

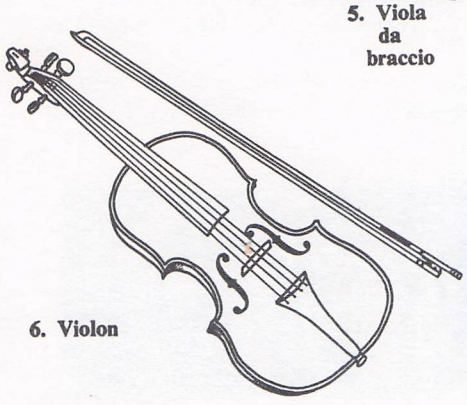


3. Lyra



4. Vièle médiévale

5. Viola da braccio

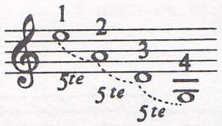


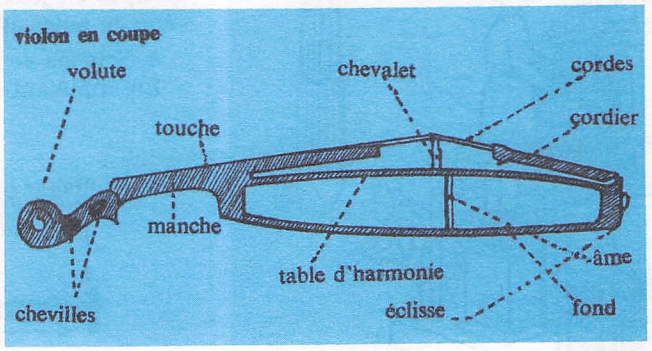
6. Violon

II. – DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

● Sa **forme définitive** est mise au point **aux XVIIe et XVIIIe siècles** par les grands luthiers italiens de Crémone : Amati, Guarnerius, Stradivarius.

● Rappel de l'accord des 4 cordes (voir livre de 6e) :





● **La main droite** de l'interprète **tient l'archet :** c'est à elle que revient la mise au point des nuances et de l'expression (coup d'archet tiré, poussé, louré, staccato, spicato, sautillé...) ; **la main gauche,** par la pression des doigts sur les cordes, **permet d'obtenir les différents sons.** Elle se déplace tout le long du manche (positions).

● On peut aussi pincer les cordes (pizzicato), jouer sur 2 cordes à la fois (doubles-cordes), obtenir des sons harmoniques (pression très légère sur les cordes), placer une sourdine sur le chevalet, jouer avec la baguette de l'archet (con legno), etc.

III. – RÉPERTOIRE

● **Au XVIIe siècle,** son utilisation fut différente en France et en Italie : **en France,** il sert d'**instrument à danser** dans les ballets et bals de la cour (« grande bande des 24 violons du Roy », « petits violons » de LULLY...) ; **en Italie,** il est utilisé dès le début comme **soliste dans la musique de chambre.**

● **A partir du XVIIIe siècle,** il est à la fois **soliste** (sonates, concertos, œuvres de virtuosité) et **associé aux autres instruments de la famille** (alto, violoncelle, contrebasse) pour **former la base des formations orchestrales,** aussi bien de chambre (trio, quatuor, quintette...) que symphoniques.

● Presque tous les **grands compositeurs** ont écrit pour le violon, mais, parmi eux, on peut distinguer : VIVALDI (I), BACH (D), MOZART (A), BEETHOVEN (D), MENDELSSOHN (D), BRAHMS (D), BARTOK (H), PROKOFIEV (SU), SAINT-SAENS (F)...

● **Quelques grands violonistes** de tous les temps : VIVALDI (I), LECLAIR (F), TARTINI (I), PAGANINI (I), JOACHIM (D), THIBAUD (F), MENUHIN (USA), OISTRAKH (SU), HEIFETZ (USA), SZERYNG (ME).

● **Quelques pages célèbres pour violon :**

- Sonates et concertos de BACH,
- Concertos de VIVALDI, MOZART, BEETHOVEN, MENDELSSOHN, BRAHMS...
- *Symphonie espagnole* de LALO,
- *Havanaise* de SAINT-SAENS,
- Sonates de FRANCK, DEBUSSY, FAURÉ,
- Concertos de PROKOFIEV, STRAVINSKY,
- Sonates et concertos de BARTOK.

L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE AVANT BEETHOVEN

I. – RAPPELS : LES GROUPEMENTS ANCIENS (Moyen Age et Renaissance)

● Les gravures du livre de 5e relatives à la musique médiévale présentaient plusieurs groupements d'instruments qui préfiguraient des orchestres :

	cordes	bois	cuivres	percussions
gr. 9	1 harpe. 1 viole. 1 tympanon.	1 flûte à bec. 1 chalumeau.	2 trompettes. 1 cor.	
gr. 13	2 harpes. 1 psaltérion. 1 guitare. 1 viole.	1 orgue positif.		
gr. 24	1 harpe. 1 rebec.	1 flûte double. 1 flûte à bec. 1 bombarde. 1 orgue positif.	1 sacquebute.	1 triangle.
gr. 25	1 luth. 2 tympanons.	2 flûtes à bec. 1 bombarde. 1 orgue portatif.	1 trompette.	1 tambourin.

remarques :
- **nombre des instruments :** très variable (8, 6, 8, 9) et réduit.
- **équilibre :** non respecté – timbres très divers – aigus, moyens et graves mal répartis.
- **disposition :** fantaisiste, sans souci de regroupements.

● D'ailleurs, les œuvres musicales de l'époque ne mentionnaient aucun nom précis d'instrument. On choisissait alors l'instrument qui pouvait jouer l'œuvre, sans se préoccuper ni de son timbre particulier ni de sa puissance.

II. – L'ORCHESTRE DE THÉATRE ET DE BALLET AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

● Dans les spectacles et divertissements de la cour, les formations anciennes **se développent au XVIIe siècle** et constituent de **véritables orchestres de théâtre** comportant parfois des **instruments très variés** mais déjà groupés autour d'un **noyau de cordes à archet** (famille des violes ou du violon).

● **Quelques exemples illustres :**

	cordes	bois	cuivres	percussions
« *Orfeo* » de MONTEVERDI 1607.	2 violons. « piccolo ». 10 violes « de bras ». 3 basses de gambe. 2 contrebasses de violes. 1 harpe double. 2 luths. 2 clavecins.	1 petite flûte. 2 cornets. 2 orgues « de bois ». 1 orgue « régale ».	1 trompette aiguë. 3 trompettes (avec sourdine). 4 trombones.	
« *Cadmus et Hermione* » de LULLY 1673.	4 petits violons. 1 haute-contre. 1 taille. 2 quintes de violon. 4 basses de violes.	2 ou 4 flûtes. 2 ou 4 hautbois. 2 bassons.	3 ou 4 trompettes.	1 paire de timbales.

« *Les fêtes vénitiennes* » de CAMPRA 1710.	2 dessus de violon. 12 violons. 2 quintes. 2 tailles. 3 hautes-contres. 2 basses de violon. 2 basses de viole. 2 théorbes. 1 clavecin.	10 hautbois, flûtes ou bassons.		Timbales.
« *Acanthe et Céphise* » de RAMEAU 1751.	Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles. Contrebasses.	1 petite flûte. 2 grandes flûtes. 2 clarinettes. 2 bassons.	2 cors. 2 trompettes.	Timbales.
« *La flûte enchantée* » de MOZART 1791.	Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles. Contrebasses.	2 flûtes (grandes). 2 hautbois. 2 clarinettes. 2 bassons.	2 cors. 2 trompettes. 3 trombones.	Timbales.

remarques :

- Peu à peu, l'orchestre de théâtre **s'achemine vers l'orchestre symphonique** avec lequel il se confond à la fin du XVIIIe siècle.
- Mais on y remarque la présence d'**instruments qui ne figureront que plus tard** dans l'orchestre symphonique : harpe (*Orfeo* de MONTEVERDI) ;
  petite flûte et clarinettes (*Acanthe et Céphise* de RAMEAU) ;
  trombones (*Orfeo* de MONTEVERDI et *La flûte enchantée* de MOZART).

N.B. – Les parties de taille, quinte et haute-contre correspondaient aux parties d'alto actuelles, les basses de violes aux violoncelles, les basses de violon et les contrebasses de violes aux contrebasses.

III. – L'ORCHESTRE DE CHAMBRE

- Il prend naissance **en Italie, au XVIIe siècle,** grâce à **l'avènement du violon et de sa famille** et au **développement de formes musicales nouvelles** telles que la sonate et le concerto. C'est lui qui, en se renforçant vers le milieu du XVIIIe siècle, **constituera la base des premiers orchestres symphoniques.**

- **Quelques exemples :**

	cordes	**bois**	**cuivres**	**percussions**
Concerto grosso de TORELLI vers 1680 ?	4 violons soli. 1 alto solo. 5 premiers et 5 seconds violons. 7 altos. 4 violoncelles. 4 basses (de viole). 1 théorbe.	2 orgues.		
Concerto grosso n° 8 de CORELLI vers 1680 ?	Violons solos 1 et 2. Violoncelle solo. Violons 1 et 2. Alto. Basse continue.			
Concerto brandebourgeois n° 2 de BACH 1721.	1 violon solo. Violons 1 et 2. Altos. Violone. Violoncelle et clavecin.	1 flûte solo. 1 hautbois solo.	1 trompette solo.	
Concerto grosso op. 3 n° 6 de HAENDEL 1723.	Violons 1 et 2. Altos. Basse continue.	Hautbois 1 et 2.		

Les 4 saisons n° 1 : Le Printemps de VIVALDI 1725.	Violon principal. Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles et contrebasses. Clavecin ou	Orgue.		
« *Petite musique de nuit* » de MOZART 1787.	Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles. Contrebasses.			

remarques :

- Le **nombre** des instruments est **toujours réduit** (il dépasse rarement la quinzaine) et **les cordes frottées y dominent** dès le début. Les vents n'y figurent qu'au titre de solistes et les percussions sont totalement absentes.
- Dès le milieu du XVIIIe siècle, l'orchestre de chambre contient **« en modèle réduit »**, le **quintette à cordes** (violons 1 et 2, altos, violoncelles, contrebasses) qui sera **la base de l'orchestre symphonique.**
- C'est sous cette dernière forme que se présentent les orchestres de chambre actuels, par ex. : 4 ou 5 violons I, 3 violons II, 2 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse.

N.B. La basse continue (ex. 2 et 4) était assurée par un clavecin (ou un orgue) et un violoncelle (ou une basse de viole). Le violone (ex. 3) désigne la contrebasse.

IV. – L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

- Il apparaît **dans la seconde moitié du XVIIIe siècle** et rejoint à la fois l'orchestre de chambre (dont il adopte le « quintette à cordes », mais amplifié) et l'orchestre de théâtre (avec les bois et les cuivres par deux et des timbales).

- Relativement **réduit au temps de HAYDN et de MOZART**, il connaît une **ampleur plus grande avec BEETHOVEN**, grâce à l'adjonction d'instruments (petite flûte, trombones, percussions) et au renforcement du groupe des cordes.

- **Exemples** (empruntés aux œuvres citées pages 60 à 66 de ce livre) :

	cordes	**bois**	**cuivres**	**percussions**
Ouverture de « Don Juan » de MOZART 1787.	Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles et contrebasses.	2 flûtes. 2 hautbois. 2 clarinettes. 2 bassons.	2 cors. 2 trompettes.	Timbales (2).
Symphonie n° 104 « Londres » de HAYDN 1794.	Violons 1 et 2. Altos. Violoncelles. Contrebasses.	id.	id.	id.
Symphonie n° 6 de BEETHOVEN 1807.	id.	id. + petite flûte	id. + 2 trombones (dans les 4 et 5 mouv.)	id.
Symphonie n° 5 de BEETHOVEN 1807.	id.	id. + 1 petite flûte et 1 contrebasson (dans le 4 mouv.)	id. + 3 trombones (dans le 4 mouv.)	id.
Symphonie n° 9 de BEETHOVEN 1823.	id.	id. + petite flûte et contrebasson	4 cors. 2 trompettes. + 3 trombones. (dans les 2 et 4 mouv.).	Timbales (2). + triangle, cymbales, grosse caisse (dans le 4 mouv.).

remarques :

- La **composition** de l'orchestre est **pratiquement fixe** dans les cinq exemples. Mais, BEETHOVEN, comme indiqué précédemment, introduit quelques **instruments nouveaux** (dans certains mouvements seulement et de façon non permanente) et renforce les cors (4 au lieu de 2 dans la 9e Symphonie).

  Le **respect de l'équilibre** implique en conséquence **l'augmentation du nombre des cordes.**

- Dans le 1er exemple, les parties de violoncelle et de contrebasse sont confondues. Mais elles se différencient très rapidement (tous les autres exemples).

- La **conception** de l'**orchestre symphonique classique** repose sur un **équilibre total entre deux groupes :**
  – **les cordes** (à archet), aux timbres neutres, qui forment une sorte de fond sonore,
  – **les vents,** en nombre très réduit, mais aux timbres plus variés qui apportent des « touches » colorées à la trame sonore des cordes.

  Les percussions soulignent les basses (timbales), principalement dans les passages forts, ou renforcent l'élément rythmique.

N.B. – **Abréviations utilisées sur les partitions d'orchestre** *(voir pages 60 à 66). Celles-ci sont établies à partir du nom italien des instruments.*

Cordes

Vl. I ou Vl. II	= *violino I ou II*	= *violon I ou II.*
Vla	= *viola*	= *alto.*
Vlc	= *violoncello*	= *violoncelle.*
Cb	= *contrabasso*	= *contrebasse.*

Percussions

Timp.	= *timpani*	= *timbales.*
Trgl.	= *triangolo*	= *triangle.*
ptti	= *piatti*	= *cymbales*
Gr. Tbr.	= *gran tamburo*	= *grosse caisse*

Vents

picc.	= *piccolo*	= *petite flûte.*
Fl.	= *flauto*	= *flûte (grande)*
ob.	= *oboe*	= *hautbois.*
cl.	= *clarinetto*	= *clarinette (grande.)*
Fg.	= *fagotto*	= *basson.*
Cfg.	= *contrafagotto*	= *contrebasson.*
Cor.	= *corno*	= *cor.*
Tr.	= *tromba*	= *trompette.*
Trb.	= *trombono*	= *trombone.*

- **Quelques grands orchestres symphoniques du XVIIIe siècle :**

1 - SOCIÉTÉ DES CONCERTS DE LEIPZIG (1747) :
10 violons, 2 altos, 4 violoncelles et contrebasses, 3 flûtes et hautbois, 2 cors, 3 bassons, 1 clavecin.

2 - CONCERT SPIRITUEL (1751), premier orchestre français :
16 violons, 2 altos, 6 violoncelles, 2 contrebasses, 5 flûtes et hautbois, 3 bassons, 1 trompette, 2 cors, timbales, 1 orgue.

3 - ORCHESTRE DE LA COUR DE BERLIN (1754) :
12 violons, 3 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses, 4 flûtes, 3 hautbois, 4 bassons, 2 cors, 2 clavecins, 1 viole de gambe, 1 théorbe.

4 - ORCHESTRE DU PRINCE-ARCHEVÊQUE DE SALZBOURG (1757) à la naissance de MOZART :
10 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 3 flûtes et hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, timbales, 1 clavecin, 1 orgue.

5 - CONCERT SPIRITUEL (1775) :
24 violons, 4 altos, 10 violoncelles, 4 contrebasses, 3 flûtes et hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales.

6 - ORCHESTRE DE MANNHEIM (1777) à l'époque du voyage de MOZART dans cette ville :
20 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes.

7 - ORCHESTRE DU PRINCE ESTERHAZY (1783) à l'époque des symphonies de HAYDN :
11 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons.

ÉVOLUTION DES INSTRUMENTS : 3e ÉTAPE : LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

familles instrumentales	instruments antiques	instruments médiévaux	instruments aux XVIIe et XVIIIe siècles	instruments modernes correspondants
CORDES				
pincées	Lyre, cithare	Psaltérion, épinette, virginal	Clavecin	(Cithare), clavecin.
	Harpe	Harpe	Harpe	Harpe.
	Luth	Luth, guitare	Luth, guitare	(Luth), mandoline, guitare.
frottées	.....	Crouth / Vièle à archet		
		Rote / Viole	Violon, alto. Violoncelle, contrebasse	Violon, alto. Violoncelle, contrebasse .....
		Vielle à roue	.....	(vielle à roue) .....
		Rebec	.....	.....
frappées	.....	Tympanon	Clavicorde, piano ...	Piano.
VENTS				
à embouchure	Flûte traversière	Flûte traversière	Grande et petite flûte	Grande flûte, piccolo.
	Flûte droite	Flûte à bec	Flûte à bec	(Flûte à bec.)
BOIS	.....	Cornet	Cornet, serpent	.....
		Hautbois, chalumeau	Hautbois	Hautbois, cor angl.
		Bombarde	Basson	Basson, contre-basson.
à anche double	Aulos, tibia	Cromorne	.....	.....
		Cornemuse, musette .	Musette	(Cornemuse, biniou)
à anche simple	.....	.....	Clarinette	Clarinette, clarinette basse.
		Trompette droite	Trompette	Trompette.
CUIVRES	Lituus, buccin, tuba	Sacquebute	Trombone	Trombone.
		Olifant, cor	Cor	Cor, tuba.
AUTRES VENTS	Hydraule	Orgue portatif, positif, de tribune ...	Orgue positif de tribune	Grand orgue.
PERCUSSIONS	Tambour, tambourin, grosse caisse, timbales, cymbales, castagnettes, crotales, sistre.	mêmes instruments plus : triangle, jeux de cloches, carillons.	mêmes instruments.	mêmes instruments plus : xylophone, vibraphone, etc.

UTILISATION DU THÈME DANS LA CONSTRUCTION D'UNE ŒUVRE

I. – RAPPELS (voir Livres de 6e et 5e p. 68 à 70).

- **Le thème** est une **idée musicale** où se retrouvent tous les éléments de base de la musique (mélodie, rythme, harmonie, expression, orchestration) et **qui sert de point de départ à la construction d'une œuvre.**
  Les thèmes peuvent être très différents les uns des autres suivant leur longueur (court, long...), leur mouvement (lent, modéré, vif...), leur caractère (mélodieux, rythmé, gai, triste, majestueux...), etc., et **ce sont eux qui déterminent le caractère général d'une œuvre.**
- **Le rondeau (ou rondo)** est un exemple simple d'utilisation du thème : **celui-ci,** assez long et généralement de caractère vif et gai (refrain), **revient plusieurs fois entre des passages différents** (couplets).

Refrain	1er couplet	Refrain	2e couplet	Refrain	3e couplet	Refrain

- **La variation** consiste à **répéter plusieurs fois de suite le thème,** en le **modifiant** chaque fois **de façon différente** mais en conservant suffisamment d'**éléments de base** pour qu'il puisse se retrouver dans chacune des variations.

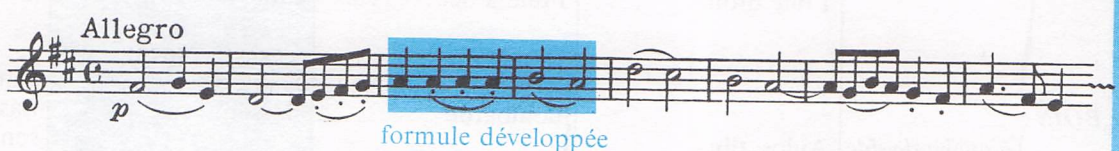
Thème	var. 1	var. 2	var. 3	var. 4	etc.

II. – UNE UTILISATION PLUS COMPLEXE : LE DÉVELOPPEMENT

- Le compositeur **choisit un fragment du thème** (parfois quelques notes caractéristiques : une « formule ») qu'il répète en le transposant, en le variant, afin d'obtenir une sorte d'**élargissement,** de **prolongation** du thème.

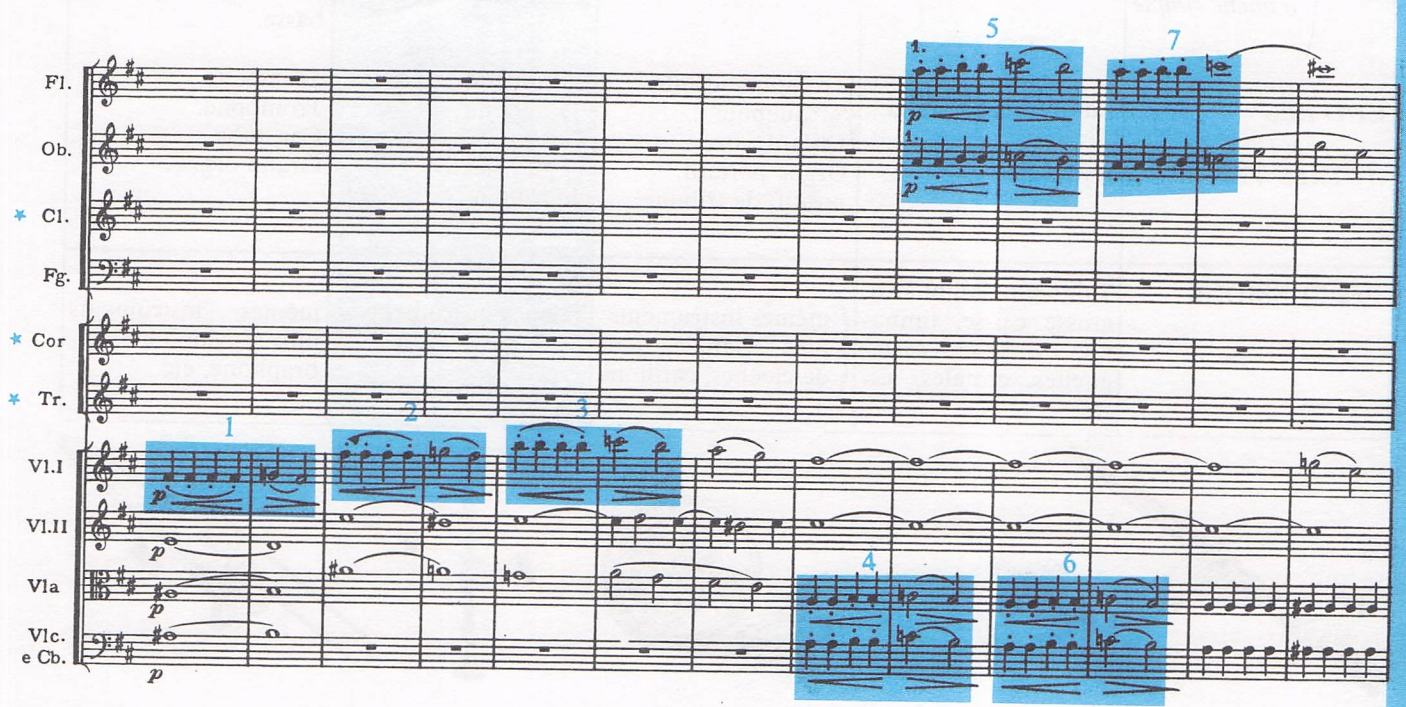
Exemple 1 : HAYDN - *Symphonie « Londres » - 1er mouvement.*

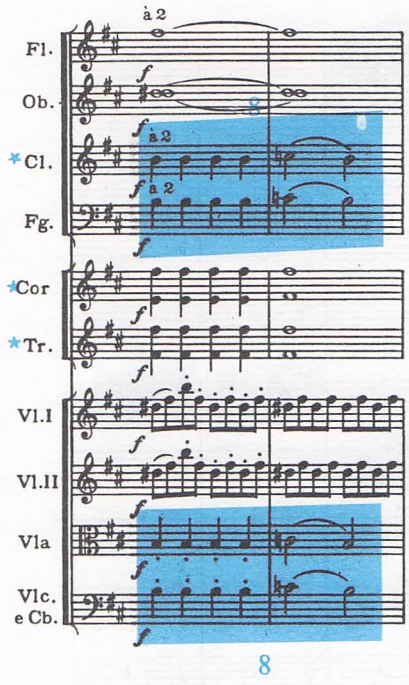
1er thème :



formule développée

extrait du développement (à partir d'une seule formule du thème).

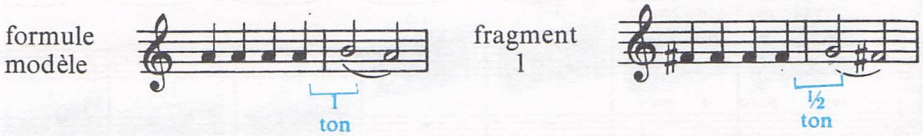




* pour faciliter la lecture, les parties de clarinettes (en LA), de cors (en RÉ) et de trompettes (en RÉ) ont été écrites en DO. Il en sera de même dans tous les exemples qui suivent.

Remarques :

1. Les fragments 1, 2, 3 et 8 sont proches du modèle mais ne sont pas des transpositions exactes :

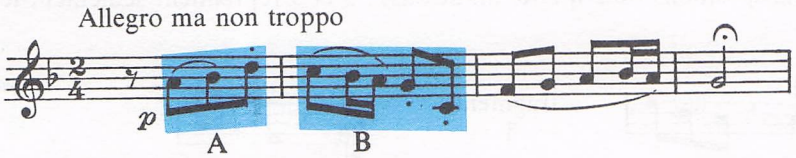


Seuls le rythme et la direction de la mélodie sont conservés.

2. Les fragments 4, 5, 6 et 7 ne conservent que le rythme du modèle :

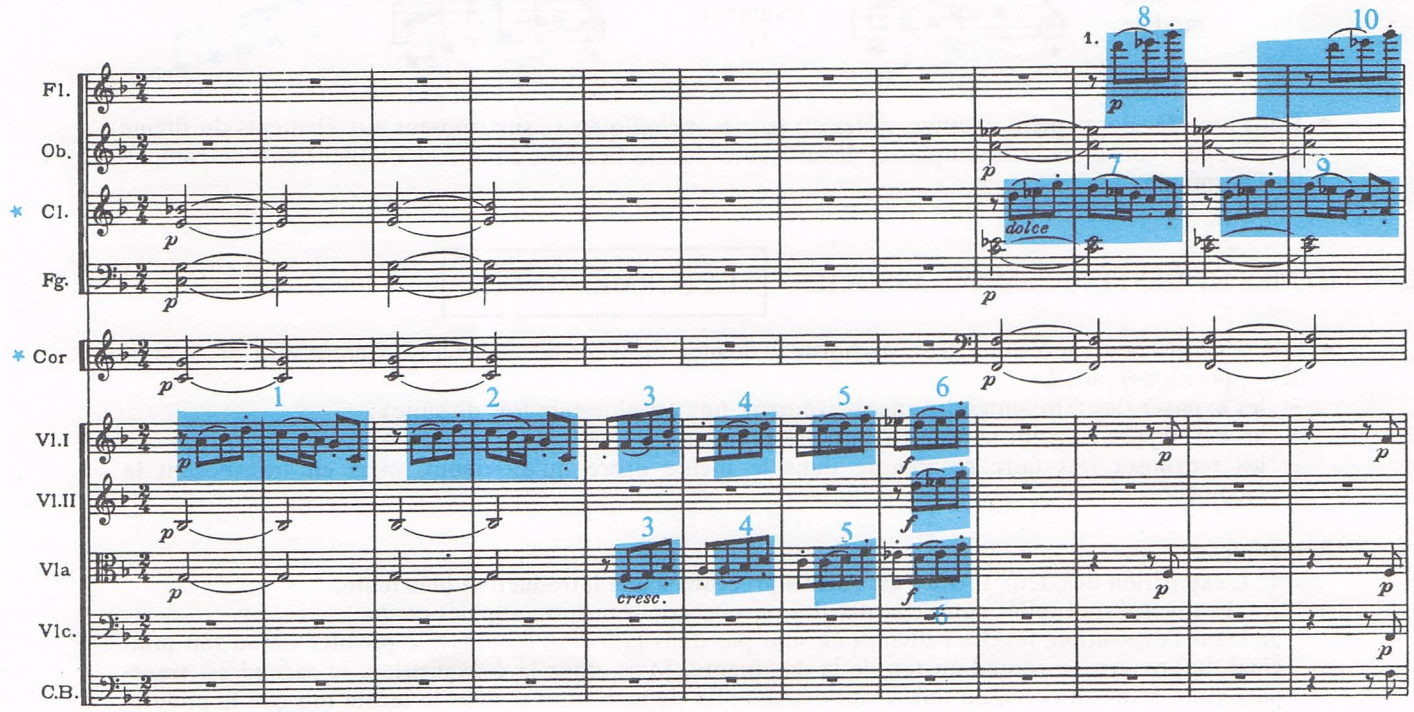
3. 4 et 5 sont les mêmes fragments joués en canon (entre les cordes graves et les bois aigus), ainsi que les fragments 6 et 7.

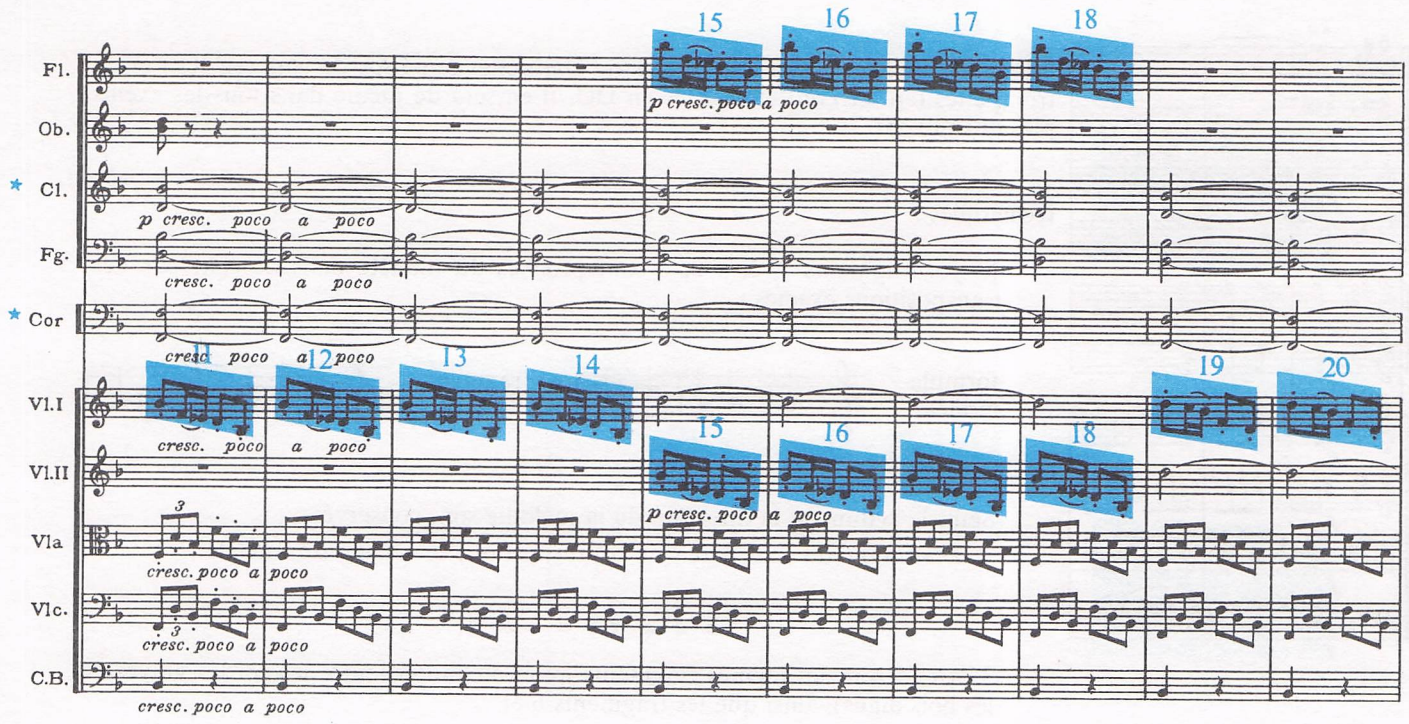
Exemple 2 BEETHOVEN : *Symphonie n° 6, « Pastorale », 1er mouvement.*



formules développées

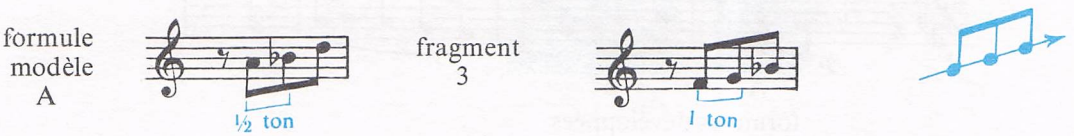
extrait du développement (à partir de deux formules du thème).



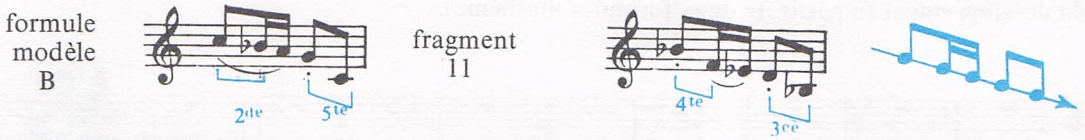


Remarques :

1. Les fragments 1, 2, 7, 9 reprennent les deux formules A + B du thème : 1 et 2 exactement (mêmes notes), 7 et 9 transposés (une quarte au-dessus).
2. Les fragments 3, 4, 5, 6, 8 et 10 développent la formule A seule : 4 en est la reprise exacte ; 6, 8 et 10 en sont les transpositions (une quarte au-dessus) ; 3 et 5 reprennent seulement le rythme et la direction de la mélodie :



3. Les fragments 11 à 20 sont le développement de la formule B, mais aucun n'en est la transposition exacte : seuls sont conservés le rythme et la direction descendante de la mélodie :



- Dans tout développement, d'autres notes ou parties mélodiques se superposent aux éléments du thème développés (voir dans les exemples ci-dessus toutes les parties non entourées de bleu) **afin de compléter l'harmonie.**

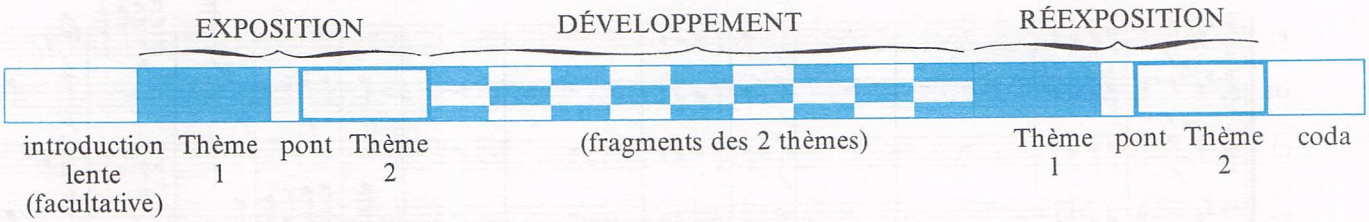
III. – THÈMES ET DÉVELOPPEMENT ASSOCIÉS : LA FORME SONATE

- Elle consiste, pour le compositeur, à **choisir 2 thèmes** (souvent de caractère différent afin de réaliser des oppositions) puis à :
  - **les exposer** (les faire entendre successivement, une ou plusieurs fois de suite) ;
  - **les développer** (suivant le procédé indiqué ci-dessus) ;
  - **les réexposer** (les faire réentendre dans le même ordre qu'au début, mais en transposant le second).

Remarques :

1. L'**exposition** des deux thèmes est **parfois précédée d'une introduction plus lente.**
2. Les **thèmes** sont reliés entre eux par des passages de transition appelés **ponts.**
3. Dans **l'exposition,** les deux thèmes ne sont pas dans la même tonalité : le **premier** est au **ton principal** de l'œuvre, le **second** au **ton de la dominante.** Mais, dans la **réexposition,** le **second** est **transposé** (une 5te au-dessous, ou une 4te au-dessus) afin de se retrouver **dans le même ton que le premier** (voir exemple ci-après).
4. Le **développement** peut n'être effectué qu'**à partir d'un seul thème,** généralement le premier.
5. Une conclusion ou **coda** succède à la réexposition pour terminer l'œuvre.

● **Schéma** de la forme sonate :

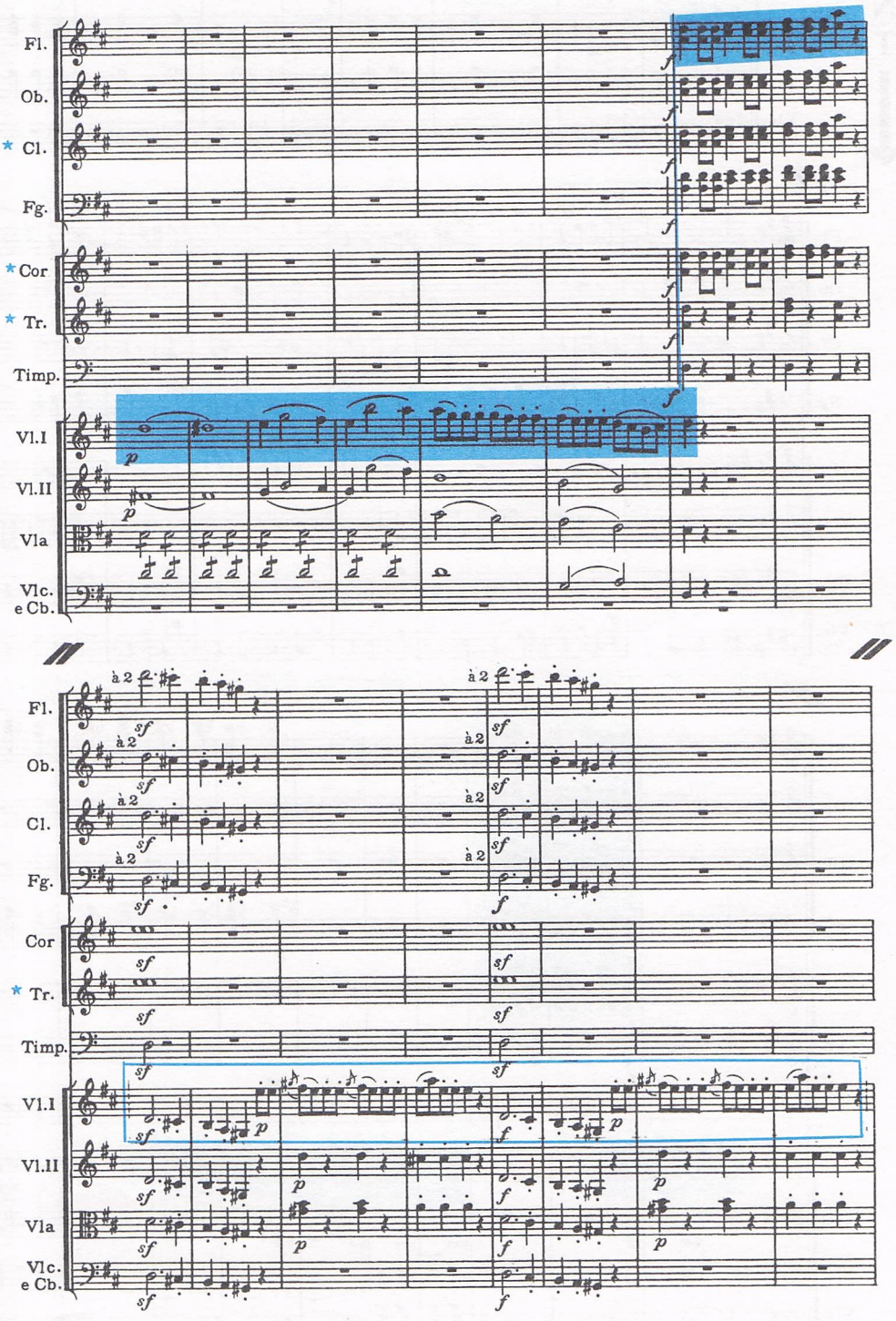


● **Exemple** MOZART : *ouverture de Don Juan, Allegro.*

EXPOSITION

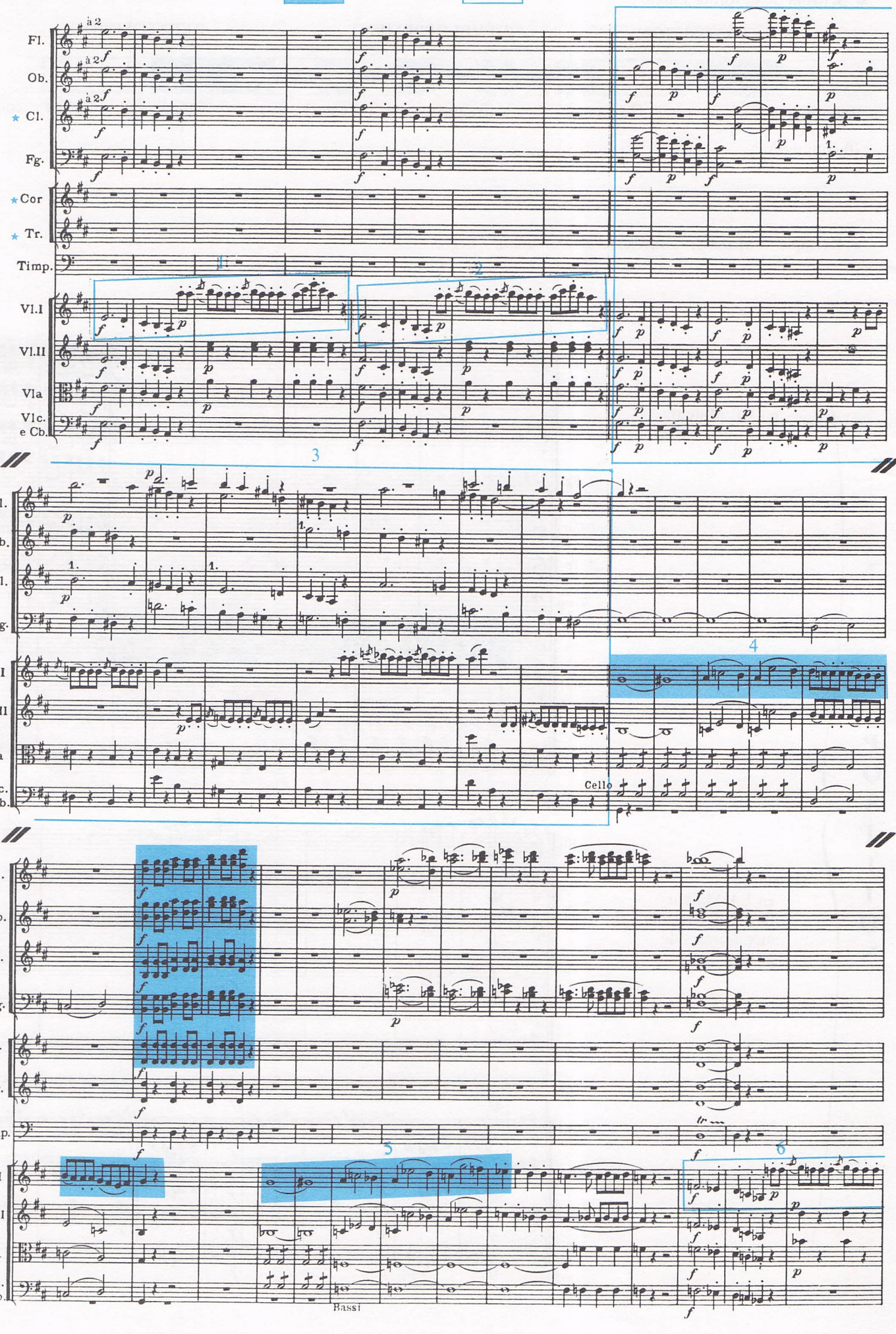
Thème 1 :
en RÉ Majeur
(voir les 2 dièses à la clé)

Thème 2 :
en LA Majeur
(le sol ♯ s'ajoute aux 2 dièses de la clé).



DÉVELOPPEMENT

à partir des 2 thèmes (th 1 : - th 2 :)



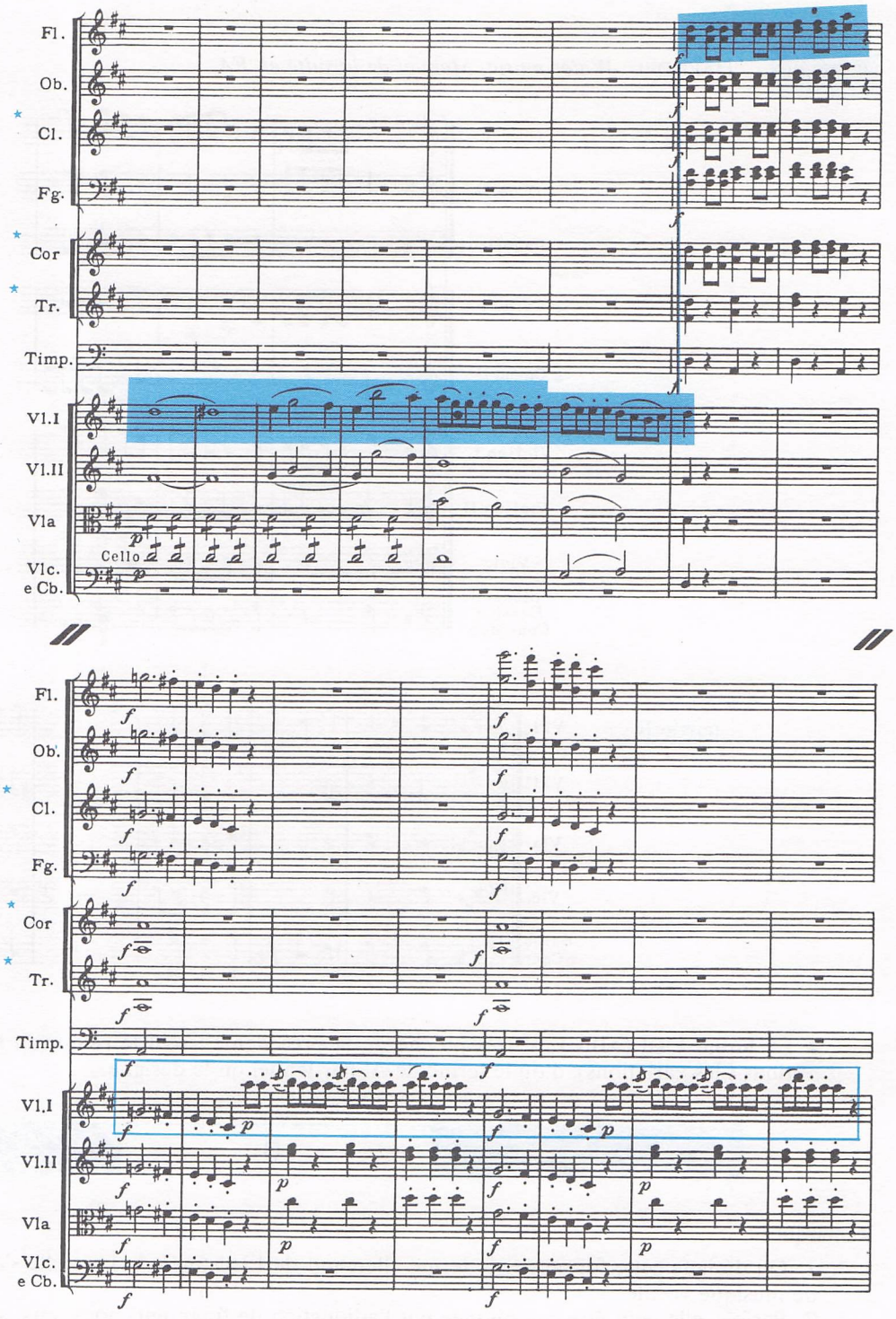
RÉEXPOSITION

Thème 1 :

en RÉ Majeur (identique à l'exposition)

Thème 2 :

en RÉ Majeur (thème de l'exposition transposé une quarte au-dessus)



IV. – DEUX UTILISATIONS PLUS LIBRES DU THÈME : LA FORME ABA ET LA FORME LIED

Dans ces deux formes, **le thème est élargi et développé dès le départ** et se présente plutôt sous l'aspect d'un **long fragment musical.**

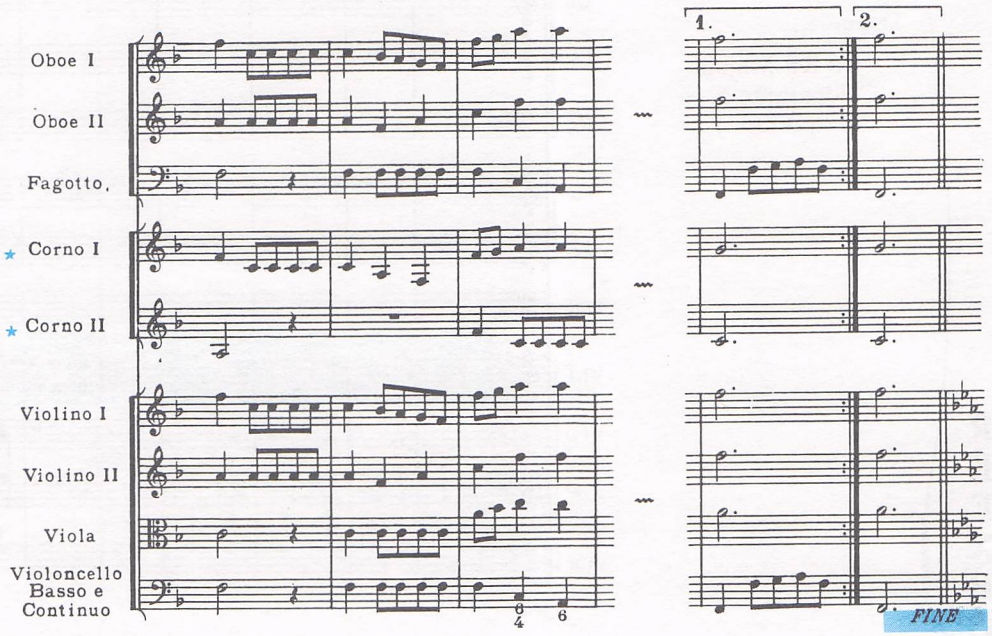
- **La forme ABA** est une des plus simples qui soit : elle comprend **deux fragments A et B suivis d'une reprise du fragment A.**

Remarques :

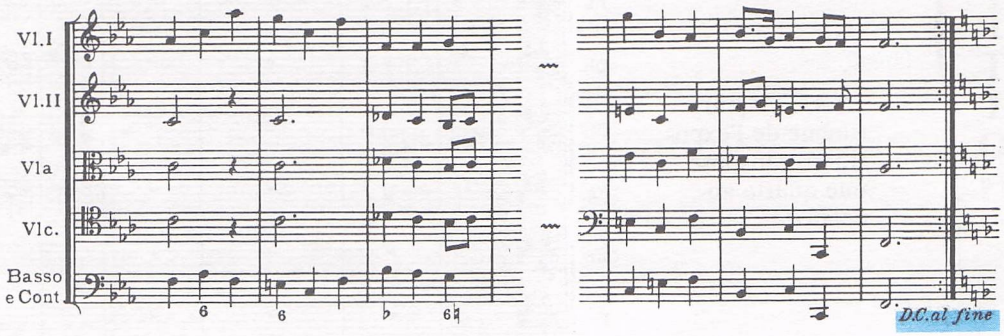
1. En général, la réapparition de A n'est pas écrite mais indiquée par les lettres **DC al fine** (da capo) placées à la fin de B. Dans ce cas, **A est rejoué sans ses reprises.**
2. **A et B contrastent** par leur écriture, leur caractère... (rythme, mélodie, tonalité, nuances, orchestration...).

Exemple HAENDEL : *Water music, Menuet de la suite en FA.*

partie A



partie B



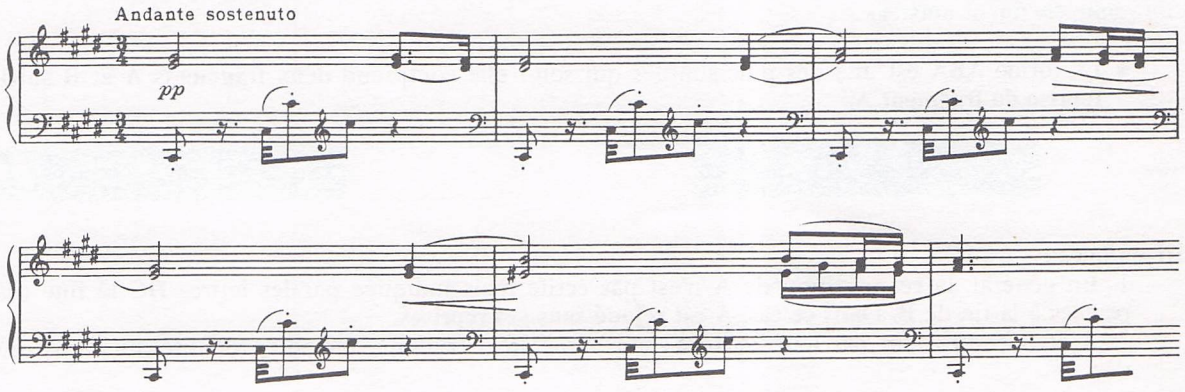
- **La forme Lied (ABA')** est très proche de la précédente : **seul le retour du fragment A subit des modifications** (des variations), d'où le terme de A' par lequel on le désigne.

Remarques :

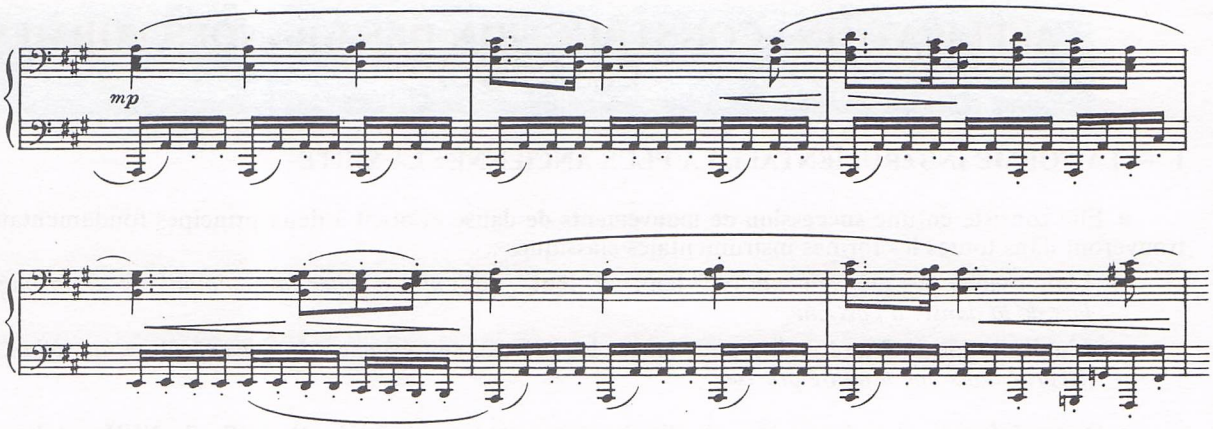
1. On désigne cette forme par le terme allemand de Lied (mélodie) car elle s'appliquait à l'origine à ce type de musique vocale.
2. Parfois, elle peut être compliquée par l'adjonction de fragments nouveaux, suivant le schéma ABA'CA"...

Exemple SCHUBERT : *Sonate pour piano en si b Majeur, 2e mouvement.*

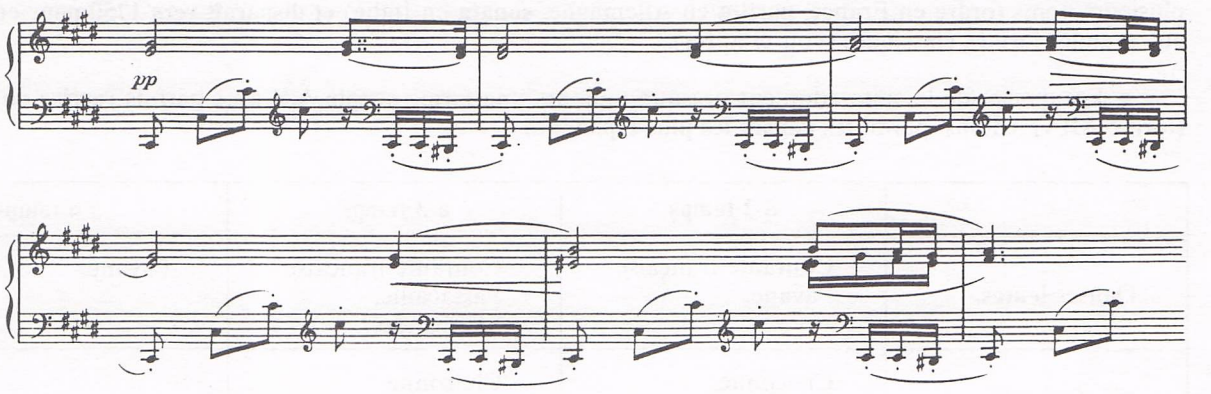
partie A



partie B



partie A'



RÉSUMÉ DES TYPES D'UTILISATION D'UN THÈME

- **Le rondeau :** refrain, 1er couplet, refrain, 2e couplet, refrain, 3e couplet, refrain...
- **La variation :** thème, variation 1, variation 2, variation 3...
- **Le développement :** extraits du thème répétés, transposés, déformés...
- **La forme sonate :** 2 thèmes exposés, développés, réexposés.
- **La forme ABA :** (thème prolongé, élargi en long fragment). 1er fragment (A), 2e fragt (B), 1er fragt (A) da capo.
- **La forme Lied :** (même remarque que forme ABA). 1er fragment (A), 2e fragt (B), 1er fragt modifié (A').

APPLICATION : CONSTRUCTION DES GRANDES FORMES CLASSIQUES

I. – LA FORME INSTRUMENTALE LA PLUS ANCIENNE : LA SUITE

● Elle consiste en une **succession de mouvements de danse** et obéit à deux principes fondamentaux qui se retrouveront dans toutes les formes instrumentales classiques :

– **L'alternance des mouvements** (vif, lent, vif, lent... etc.) *afin d'éviter la monotonie et de ménager des repos lors de la danse, à l'origine.*

– **L'unité totale** (même tonalité pour toutes les pièces), *conséquence de son exécution, au début, par un luth accordé dans une tonalité précise.*

● **D'abord dansée** (à la Renaissance), elle est **purement instrumentale dès la fin du XVIIe siècle,** et des pièces ne portant plus de noms de danses lui sont adjointes (air, allemande, prélude, rondeau...). Elle se rencontre sous plusieurs noms (**ordre** en France, **partita** en Allemagne, **sonata** en Italie) **et disparaît vers 1750 pour céder la place aux grandes formes classiques** (voir ci-après).

● Les danses de la suite adoptent presque toujours une **forme simple A.B avec parfois reprise de la 1re partie** (forme ABA). Citons, parmi **les danses les plus répandues :**

	à **2 temps**	à **3 temps**	à **4 temps**
Danses **lentes.**	Courante française Pavane.	Courante française Passacaille. Sarabande.	Pavane.
Danses **modérées.**	Chaconne. Gavotte. Bourrée.	Chaconne. Menuet.	
Danses **vives.**	Gigue. Musette. Rigaudon. Tambourin.	Gigue. Musette. Courante italienne. Gaillarde. Passepied	Gigue.

● **Le nombre des mouvements n'est pas fixe, exemple :**

BACH

- *Suite anglaise n° 3 pour clavecin* } prélude, allemande, courante, sarabande, gavottes 1 et 2, gigue.
- *Suite française n° 6 pour clavecin* } allemande, courante, sarabande, gavotte, polonaise, bourrée, menuet, gigue.
- *Suite n° 3 pour orchestre :*

ouverture, aria (air), gavottes 1 et 2, bourrée, gigue.

COUPERIN

- *18e ordre pour clavecin* } La Verneville (allemande), La Vernevillette, Sœur Monique (rondeau), Le Turbulent, L'attendrissante, Le Tic-toc-choc ou les maillotins (rondeau), Le gaillard boîteux.

HAENDEL

- *Water Music pour orchestre* } Ouverture, adagio, allegro-andante-allegro, menuet, air, menuet, bourrée, hornpipe, andante, allegro moderato, hornpipe, menuet, aria, lentement, air, menuet, menuet, andante moderato, andante, coro.

(N.B. – Cette œuvre comprend en réalité plusieurs suites placées bout à bout.)

● **Quelques grands compositeurs de suites :**
COUPERIN (F), RAMEAU (F), BACH (D), TELEMANN (D), PURCELL (GB), HAENDEL (D ET GB), FRESCOBALDI (I), CORELLI (I).

REMARQUE : Aux XIXe et XXe siècles, on donnera le nom de suite à la réunion de plusieurs pièces extraites d'une musique de ballet, de théâtre, ou de film.

Ex. : Suites de l'Arlésienne, de BIZET, *de Peer Gynt de* GRIEG ...

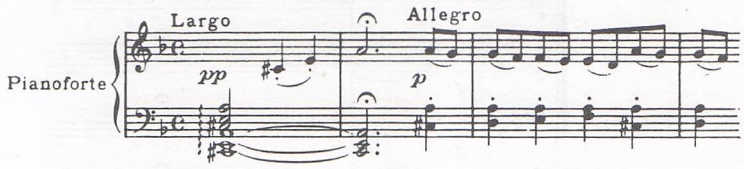
II. – LES GRANDES FORMES CLASSIQUES

A. LEUR DÉFINITION SUIVANT LE NOMBRE D'INSTRUMENTS

- **Un seul instrument : sonate**

revoir à ce propos le tableau des petites formations de chambre du livre de 5e, pages 63 et 64.

sonate pour piano op. 31 n° 2 de BEETHOVEN.

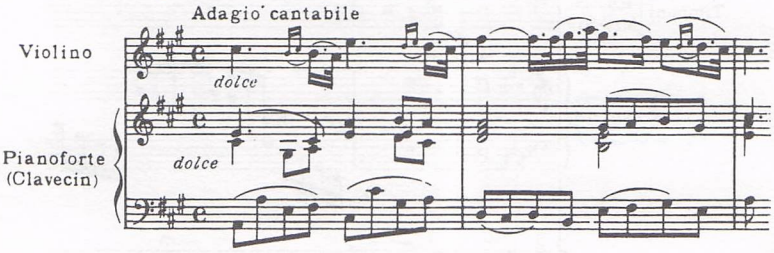


sonate pour flûte seule de BACH.

- **De 2 à 15 instruments environ : musique de chambre**

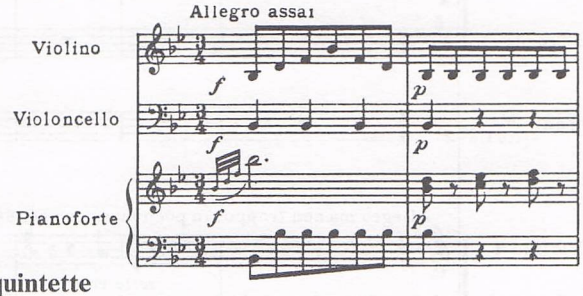
2 : sonate

sonate pour violon et piano de HAENDEL.



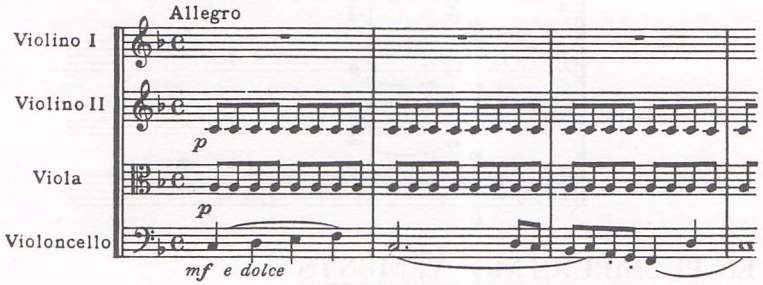
3 : trio

trio op. 14 n° 3 de MOZART.



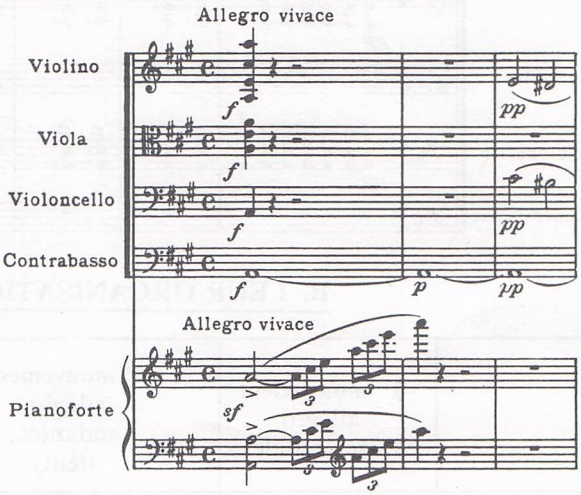
4 : quatuor

quatuor à cordes n° 7 de BEETHOVEN.



5 : quintette

quintette « La Truite » de SCHUBERT.

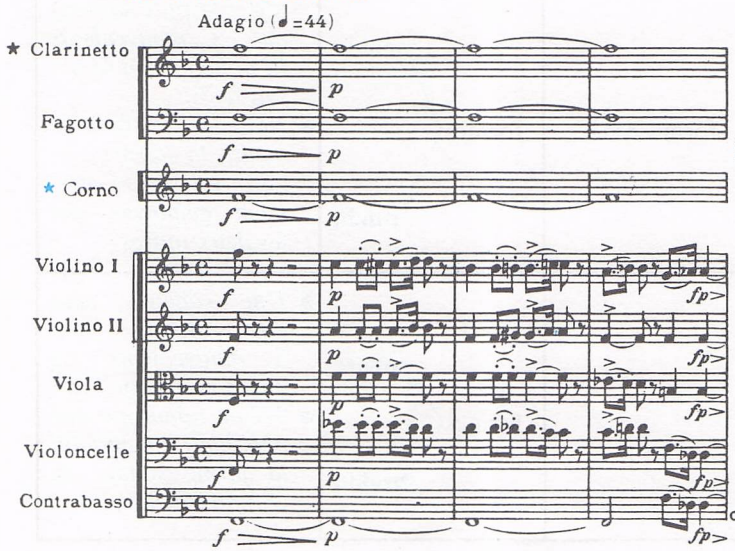


6 : sextuor

7 : septuor

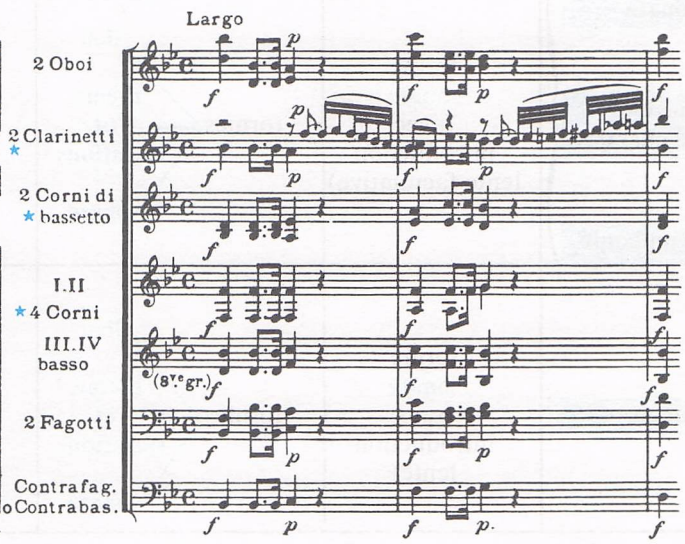
8 : octuor

octuor de SCHUBERT.



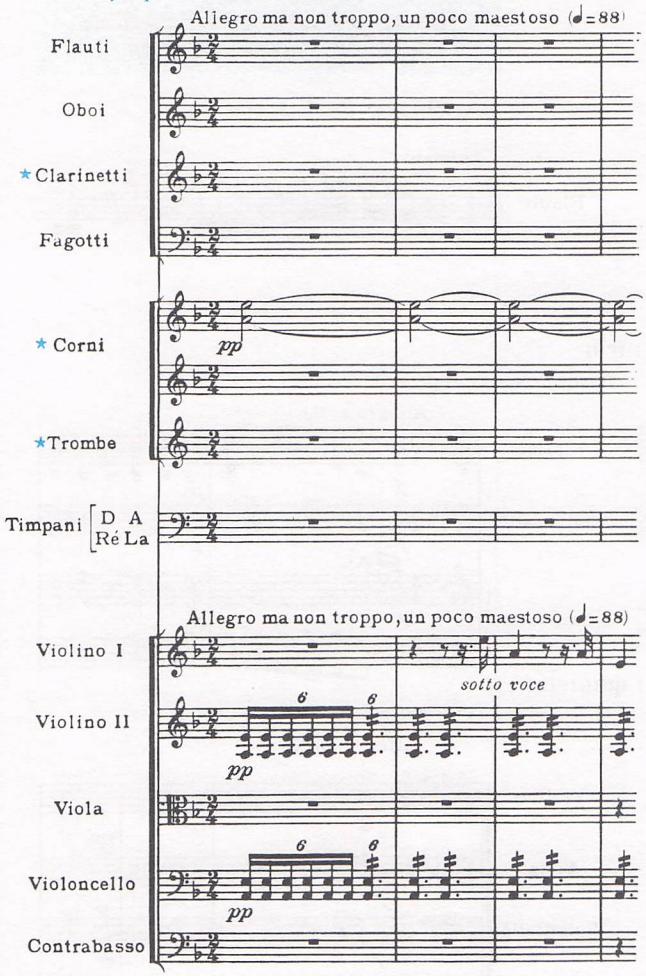
Jusqu'à 15 environ : orchestre de chambre

sérénade pour 13 instr. à vent de MOZART.

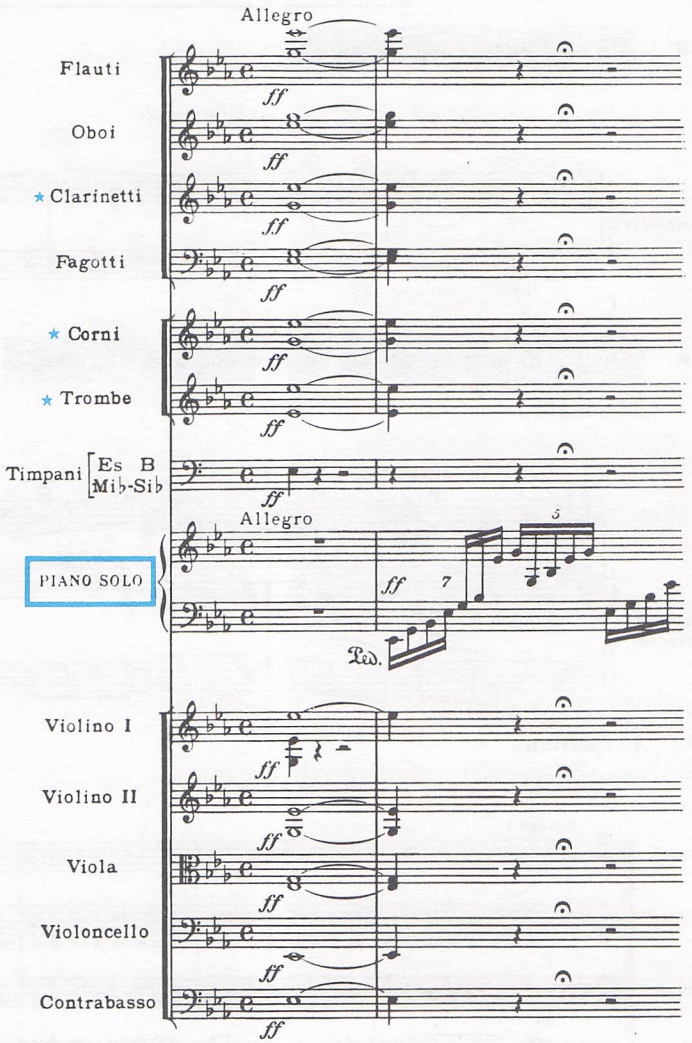


- **Un soliste + l'orchestre = concerto**
- **Tout l'orchestre symphonique = symphonie**

symphonie n° 9 de BEETHOVEN.



Concerto pour piano n° 5 de BEETHOVEN.



B. LEUR ORGANISATION EN PLUSIEURS MOUVEMENTS

	1er mouvement allegro (assez rapide)	2e mouvement adagio, andante... (lent)	3e mouvement menuet ou scherzo (modéré ou vif)	4e mouvement final(e) (très rapide)	*Remarques*
● **sonate** ● **musique de chambre** ● **symphonie**	forme **sonate** (avec introduction lente facultative)	formes → **lied**, **thème et variations**, **sonate**	forme **ABA**	formes → **sonate**, **rondo**	● *Dans la sonate, il n'y a le plus souvent que 3 mouvements (il manque soit le 1er, soit le 3e).* ● *Dans le 2e mouvement, la forme sonate est plus rarement employée que les deux autres.*
● **concerto**	forme **sonate** (sans introduction lente)	formes → **lied**, **thème et variations**, **sonate**		formes → **sonate**, **rondo**	● *Une cadence peut être ajoutée aux 3 mouvements (le plus souvent au 1er).* ● *Même remarque que plus haut concernant la forme sonate du 2e mouvement.*

LA MUSIQUE DANS LA SOCIÉTÉ DU XVIe SIÈCLE

VOYAGES DE L'EMPEREUR CHARLES QUINT EN FLANDRE

1. A CAMBRAI EN 1540 :

Afin d'encourager les habitants de la ville à contribuer à la splendeur des manifestations, on fit savoir qu'on donnerait des récompenses à ceux qui feraient des représentations et l'on promit des prix de 12, 8, 6 et 4 onces pour les quatre spectacles les mieux réussis. Dans cette ville épiscopale, les solennités de l'église ne le cédèrent en rien aux fêtes profanes et si le spectacle de la rue fut bien divertissant, les cérémonies religieuses, avec large participation de la musique, prirent une ampleur exceptionnelle.

Le concert après le repas. *Tableau de Benson, XVIe siècle.*

① *Venant de Saint-Quentin où il s'était séparé du roi de France, l'Empereur, accompagné du Dauphin et du duc d'Orléans, fit son entrée à Cambrai le 20 janvier 1540 vers six heures du soir. Les notables de la ville étaient allés à sa rencontre accompagnés des douze trompettes de la cité vêtus de noir et rouge. Après la harangue du conseiller de la ville, Pierre Briquet, et la réponse de l'Empereur, « et lors commencèrent les dictz douze trompettes à sonner très mélodieusement sans cesser en précédant ladicte majesté jusques le palais épiscopal. »* ④ *Alors qu'il y avait eu huit représentations pour l'entrée de Robert de Croy en juin 1529, on en donna quatre seulement pour l'Empereur. Dans la rue Saint-Georges, les marchands de fines toilettes faisaient représenter le mystère de la Sainte Trinité sur un « beau et somptueux arche triumphal »... A Saint-Aubert, on jouait un mystère sur l'invention et l'exaltation de la Sainte Croix de Jésus-Christ... A ces spectacles de la rue, la musique eut aussi sa part. Pour le Mystère de la Sainte Trinité parmi les acteurs « estoient aucuns beaulx jeunes filz et filles qui lorsque passoit par dessoubz ladicte arche, ladicte majesté chantaient en beau doulx et armonieux contrepoint O vera unutas ». Plus loin, lorsque l'Empereur fit son entrée sur la place du marché « oultre et avec la belle résonance desdictz trompettes y avait au hault théâtre de la maison de la ville... grande quantité d'instrumentz que on dict clérons ou hautbois faisans grande mélodie »...*

③ *Enfin, au Palais épiscopal, terme de cette longue procession à travers la ville, Robert de Croy entouré de tout le chapitre accueille l'Empereur devant la porte... Dans un tabernacle au haut d'un somptueux arc de triomphe, se tiennent les chantres de l'évêque « qui chantoient mélodieusement chantz et motetz de musicque faictz et composez à l'honneur de sa majesté et union desdictz princes et signamment ung motet d'excellente musicque composé par maistre Jehan Courtois * maistre de la chapelle dudict seigneur Réverendissime ». L'Empereur entre alors dans l'église illuminée de nombreux flambeaux et, après avoir entendu le Te Deum chanté par les soixante-dix chantres « qui estoient sur le pulpitre »...*

2. A BINCHE EN 1548 :

④ *... Les quatre dames, masquées « al antigua », avec leurs quatre chevaliers, étaient suivies de deux dames elles-mêmes accompagnées de deux personnages portant des masques de vieillards. Calvete dit encore que « tous entrent en bon ordre, en dansant une allemande avec tant de rythme et d'exactitude que c'en était merveilleux à voir ». Le second groupe de chevaliers fait son entrée par une autre porte, il est précédé par deux « atambores », c'est-à-dire deux « tabourins »... Au fond et à droite nous voyons l'Empereur Charles Quint assis, entre ses deux sœurs, la reine douairière de France, Eléonore, et la reine Marie de Hongrie, à la gauche de laquelle se trouve le prince Philippe. La tribune des musiciens se trouvait sans doute le long du mur, face au siège de l'Empereur... Selon Calvete, le divertissement ne se termina pas avant minuit, c'est-à-dire une heure ou deux, pour le moins, après la fin du souper, et il occupa tout ce laps de temps...*

* Jehan COURTOIS : *musicien flamand auteur de messes, motets et chansons polyphoniques.* ⑤

Aspects de la musique révélés par ces lectures :

① **La musique instrumentale.**
② **Le théâtre religieux** (mystère).
③ **La musique religieuse** (messe et motet).
④ **Le divertissement de cour et les danses.**
⑤ **La chanson** (voir astérisque).

I. – LA MUSIQUE RELIGIEUSE (lecture § 3)

La polyphonie (chant à plusieurs voix) était arrivée à un point de perfection dès le XVe siècle, particulièrement en Flandre avec DUFAY et OCKEGHEM (voir livre de 5e, p. 71).

• **Au XVIe siècle,** dans la liturgie catholique, **les musiciens poursuivent la même tradition.**
Leur musique peut se présenter sous **deux aspects : la messe** lorsque sont mises en musique les prières de la messe (Kyrie, credo, gloria, sanctus, Agnus Dei) et **le motet** lorsque le texte d'autres prières est utilisé (Ave Maria, Stabat Mater...). Dans les deux cas, le style musical reste le même : l'œuvre est écrite **pour plusieurs voix mixtes** (souvent 4), **en latin, sans accompagnement,** dans un style le plus souvent **horizontal** (entrée des voix en canon, par exemple).

Palestrina (1524 ?-1594) remet au Pape Jules III le premier livre des messes.

La Flandre connut de grands maîtres : JOSQUIN DES PRÉS, ROLAND DE LASSUS,
puis **l'Italie** avec PALESTRINA (musicien officiel des papes), A. et G. GABRIELI,
l'Espagne avec VITTORIA,
l'Allemagne avec ISAAC,
l'Angleterre avec BYRD.

• **Parallèlement, l'avènement de la religion protestante** et la nécessité pour LUTHER et CALVIN de constituer un répertoire liturgique poseront aux musiciens des problèmes nouveaux :
textes **dans la langue du pays, simples à chanter** (de façon à être interprétés par l'ensemble des fidèles), d'où l'**abandon** progressif **de la polyphonie,** trop complexe, au profit d'un **chant plus vertical** qui adopte la forme du **psaume** ou du **choral.**

En France, CLAUDE LE JEUNE ET GOUDIMEL composeront pour la nouvelle religion,

En Allemagne, WALTER et HASSLER.

II. – LA CHANSON (lecture § 5)

Depuis le XIIIe siècle, la chanson (savante) était polyphonique (rondeaux d'ADAM DE LA HALLE) et les musiciens de la Cour de Bourgogne, au XVe siècle, l'avaient cultivée abondamment.

Guillaume Costeley (1531-1606).

• Là encore, **le XVIe siècle ne fera que continuer cette tradition,** mais avec plus de **raffinement** et de **souplesse.**

La chanson polyphonique de la Renaissance est le plus souvent **à 4 voix mixtes,** destinée à une petite formation chorale (ensemble vocal). L'**écriture horizontale** entraîne des superpositions complexes de paroles différentes, d'où une grande difficulté de compréhension qui sera en partie à l'origine de sa disparition à la fin du siècle.

La plupart de ces chansons sont **courtes,** mais certaines prennent des proportions telles qu'elles deviennent de véritables **poèmes symphoniques vocaux** *(ex. : « La guerre » ou « La bataille de Marignan » de* JANEQUIN).

• **La Flandre** continue au début du siècle dans la voie des musiciens du Duc de Bourgogne avec JOSQUIN DES PRÉS, puis ses élèves : PIERRE DE LA RUE, FÉVIN, BRUMEL... et, plus tard, ROLAND DE LASSUS.

Mais, **c'est en France,** à la cour de **François Ier et Henri II** (sur les bords de la Loire puis en Ile-de-France) **que la chanson polyphonique atteint son apogée** avec JANEQUIN.

(La Bataille de Marignan, Le chant des oiseaux, Ce mois de mai...), COSTELEY *(Mignonne, allons voir si la rose...)*, SERMIZY, PASSEREAU, CLAUDE LE JEUNE.

● **En Italie,** se développe une forme proche au départ de la chanson : **le madrigal.**

La musique y possède un caractère descriptif et expressif plus accentué. D'abord polyphonique, il évolue peu à peu pour n'être plus écrit, à la fin du siècle, que pour **une voix avec accompagnement de luth.**

Un certain nombre de compositeurs flamands cités, qui vécurent en Italie, écrivirent des madrigaux (notamment R. DE LASSUS), suivis par MARENZIO, GESUALDO et, à la fin du siècle, MONTEVERDI.

Le madrigal fut également pratiqué **en Angleterre** à la même époque par GIBBONS, MORLEY, BYRD...

III. – LES DIVERTISSEMENTS DE COUR (lecture § 4)

Avec l'apparition de la Cour (créée par François Ier) et la vie fastueuse dans les châteaux de la Loire, les bals et les festivités se multiplient et entraînent à la fois le développement des **danses** et des **spectacles.**

● **Au XVIe siècle** un grand nombre de **danses aux rythmes variés** apparaissent, tant pour remplacer la basse danse que les danses populaires de nos provinces.

Parmi les plus répandues, citons **le branle, le tourdion, le rigaudon, la bourrée, le passepied, l'allemande, la gaillarde, la pavane, la courante, la gigue, la volte...**

● **Dans les grands divertissements,** on prend l'habitude de **grouper plusieurs de ces danses** en les faisant **alterner** (vives et lentes).

ex. : pavane et gaillarde, allemande et courante...

Ce procédé donnera naissance, dès la fin du siècle, au **ballet de cour** (ancêtre des ballets modernes) et à la **suite de danses,** d'abord jouée au luth et plus tard pour orchestre de cordes, et qui deviendra la première grande forme de musique instrumentale (voir p. 68).

Un bal à la Cour des Valois (Volte), XVIe siècle.

IV. – LA MUSIQUE INSTRUMENTALE (lecture § 1)

● **Le XVIe siècle** voit le **développement** et le **perfectionnement** de certains **instruments du Moyen Age :** orgue, famille des violes, des luths, des flûtes à bec. Il en résulte tout un **répertoire propre à ces instruments,** interprété par de véritables **spécialistes** (virtuoses).

Par exemple :

L'orgue avec A. et G. GABRIELI (I), SWEELINCK (NL), CABEZON (E).

Le luth avec F. DA MILANO (I), BESARD (F).

Un bal masqué. *École flamande du XVIe siècle.*

Le virginal (une des premières formes du clavecin) avec BYRD (GB), MORLEY (GB), GIBBONS (GB).

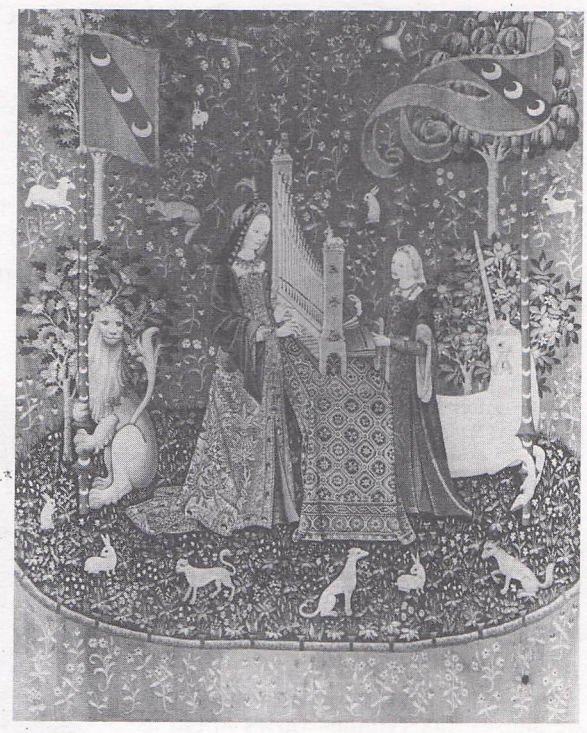
• Les autres instruments sont groupés lors de **l'exécution des danses** (flûtes à bec, violes, percussions), **dans les fêtes de plein air** (cuivres) ou **les cérémonies religieuses importantes** (par ex. violes et cuivres à la tribune de la Basilique Saint-Marc de Venise).

• C'est également **au XVIe siècle** que les **premiers violons** apparaissent (notamment en Italie, vers le milieu du siècle).

V. – LE THÉATRE (lecture § 2)

• Les **grands mystères** du XVe siècle (voir livre de 5e, p. 73) continuent à connaître au XVIe siècle un grand succès populaire.

Rappelons que la musique y figure sous la forme d'une **musique de scène à la fois religieuse et profane** (chansons populaires et polyphoniques, chant grégorien, polyphonie religieuse, musique instrumentale).



Orgue positif. *Tapisserie de la Dame à la Licorne : « L'Ouïe ». Début du XVIe siècle.*

• **Parallèlement, les jeux** et **les pastourelles** se développent (en France principalement) et, **mêlés aux divertissements dansés** de la cour, ils donneront naissance au **ballet de cour**

Gravure du livret du « Ballet comique de la Royne » (15 octobre 1581), de B. de Beaujoyeux.

Ex. : ballet comique de la reine, représenté en 1581.

puis, au milieu du XVIIe siècle, **à l'opéra français.**

• **En Italie,** à la fin du XVIe siècle prennent naissance les **deux formes principales de la musique dramatique :**

religieuse : **l'oratorio,** à Rome

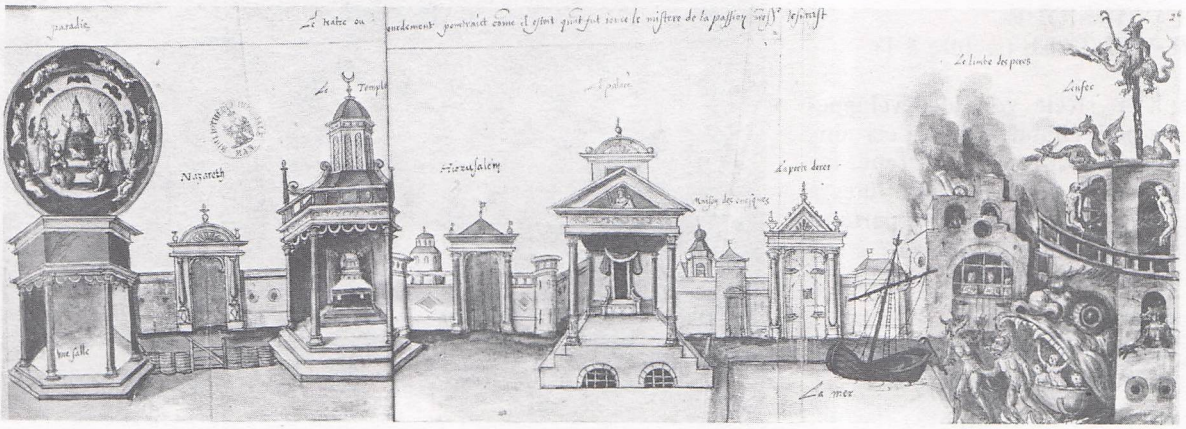
Ex. : représentation de l'âme et du corps, de CAVALIERI, en 1600.

profane : **l'opéra,** à Florence

Ex. : Euridice, de PERI, en *1600.*

L'un et l'autre proviennent d'une **fusion de la pastourelle et du madrigal** et de **l'abandon de la polyphonie au profit de la monodie** (une seule voix) **accompagnée** (par le luth ou un groupe d'instruments).

En conclusion, **le XVIe siècle** (Renaissance) joue un **rôle essentiel dans l'évolution de la musique :** d'une part il **continue l'art du Moyen Age** en le perfectionnant (polyphonie, instruments anciens), d'autre part **il jette les bases de la période classique** (XVIIe et XVIIIe siècles) tant dans le domaine **vocal** (naissance de l'opéra et de l'oratorio) qu'**instrumental** (instruments solistes, création de la suite, développement de la famille des cordes).



Décor pour la représentation du « Mystère de la Passion » donné à Valenciennes en 1547.

LA MUSIQUE A VERSAILLES SOUS LOUIS XIV

LOUIS XIV ET LA MUSIQUE

① Louis XIV aimait la musique avec passion. ② A Versailles, les violons jouaient durant son lever et son dîner. ③ Les hautbois, flûtes et sacquebutes de l'Ecurie l'accompagnaient à distance durant ses promenades dans les jardins. S'il embarquait sur le canal comme il aimait à le faire durant les chaleurs, des barques, remplies de musiciens qui chantaient et jouaient de divers instruments, suivaient sa galère dorée. ④ A la chapelle, chaque jour, il entendait des motets et souvent avec un tel contentement qu'il les faisait recommencer deux fois. ⑤ A son souper les petits violons jouaient les danses et les symphonies des opéras ; ② enfin le soir... il y avait concert aux appartements et le plus souvent un bal pour finir. ② Avant de s'endormir, le roi entendait encore de la musique à son coucher, où souvent on lui chantait un air nouveau ou bien une cantate.

(extrait de H. Prunières : « la Vie illustre et libertine de Lully ». Ed. Plon.)

I. – LOUIS XIV AIMAIT LA MUSIQUE

● *Louis XIV ne se contente pas d'aimer la musique. Il est lui-même un exécutant fort honorable. Il joue du luth, du clavecin, et surtout de la guitare. Son guitariste ordinaire qu'il fait venir fréquemment, surtout dans sa vieillesse, est* ROBERT DE VISÉE. *Le roi chante aussi. Il n'a pas une voix éclatante, mais son oreille est juste et il chante avec goût. Il déchiffre les opéras de* LULLY *avant que ceux-ci soient représentés en public.*

(J.L.)

● *Au début du règne, il aimait surtout les concerts éclatants avec orchestre et chœurs, les symphonies pour les soirs d'appartement, les motets pour la chapelle... En vieillissant, le roi s'apaise. Il délaisse les cuivres et les timbales de la musique de la Grande Ecurie. Dans l'appartement de* Mme DE MAINTENON *où il se retire après le souper, il convoque ses violons, ou son guitariste, et écoute des morceaux de musique de chambre.*

(J.L.)

Musiciens et chanteurs de la chambre et de la chapelle de Louis XIV.

● *Les œuvres devaient toujours être nouvelles ; à moins de l'avoir demandé, le roi n'écoutait jamais deux fois la même musique... Et comme il y avait concert plusieurs fois par semaine, et musique presque tous les jours, un petit nombre de compositeurs n'y aurait pu suffire.*

(P.C.)

● *On a dit de Louis XIV qu'il avait vécu en musique. Les musiciens de la chambre du roi, les grands et les petits violons, les chœurs de la chapelle sont constamment à sa disposition. Il aime ses musiciens. Il tient à être accompagné par eux, que ce soit en promenade, au jeu, au souper, à la chapelle. Il les comble de bienfaits : par lui* LULLY *est anobli et* DELALANDE *enrichi au point qu'il peut acquérir plusieurs maisons à Versailles.* *(J.L.)*

Charles Mouton. Luthiste de la chambre du roi.

● *Les musiciens ordinaires de la musique du roi – les ordinaires de la musique, comme ils s'intitulaient fièrement dans les actes – sont extrêmement nombreux. Aux exécutants que son père lui a légués (une trentaine) Louis XIV, sur les conseils de* LULLY, *ajoute les violons – la bande des 24 grands violons et celle des 16 petits violons – ce qui n'est pas sans provoquer une manière de révolution, car le violon était jusque-là considéré comme un instrument bon pour faire danser.*

« Femme de qualité jouant du clavecin »

Un concert de musique de chambre dans les appartements de la Reine, gravure de Trouvain.

Il y ajoute des trompettes, des flûtes, des hautbois et des voix de femmes. Les chœurs groupent 90 chanteurs des deux sexes. Ils sont dirigés par des sous-maîtres, eux-mêmes placés sous les ordres de LULLY, *puis de* DELALANDE. *Cet ensemble imposant se déploie presque tous les jours à la chapelle. Il exécute aussi bien les grands motets écrits par* DELALANDE *que les opéras et les ballets.*

(J.L.)

● *La maison musicale du roi avait une ampleur surprenante qui tenait en partie au système des charges héréditaires. Un musicien pouvait les cumuler, ou en obtenir du roi la « survivance » (promesse d'attribution) pour un de ses parents – en général son fils ; il se créait ainsi des sortes de pensions où le mérite n'était pour rien ; et, quand le successeur n'était pas musicien, ou guère, il fallait créer une autre charge pour que la fonction fût remplie.*

Si elle n'était pas transmise par héritage, une charge devait être achetée ; et, quand le plus digne n'était pas assez riche, le roi lui donnait la charge gratuitement ou à prix réduit. Les titulaires des sinécures s'effaçaient, par modestie ou complaisance, devant les vrais musiciens, ou faisaient écrire par leur « nègre » les œuvres indispensables.

(P.C.)

II. – LES VIOLONS JOUAIENT DURANT SON LEVER... SON SOUPER...

● *Le souper est moins abondant que le dîner. Pour s'assurer un paisible sommeil, le roi évite les plats trop lourds. Pendant toute la durée de la cérémonie, la petite musique du roi, placée dans une tribune, se fait entendre. Le souper ne se prolonge pas au-delà de onze heures.*

(J.L.)

● *La plupart des salons du palais comportent des tribunes : elles sont destinées à l'orchestre de chambre toujours prêt à exécuter les morceaux favoris du roi. Une tapisserie de la fin du siècle nous montre* DELALANDE, *son bâton de chef d'une main, sa partition de l'autre, dirigeant un petit ensemble de violons, de violoncelles, de flûtes et de hautbois, tandis qu'au premier rang, se tiennent les jeunes chanteurs. Selon l'usage, tous sont extraordinairement entassés. A Versailles, l'étouffement est de règle.*

(J.L.)

Michel Richard Delalande (1657-1726).

Homme en habit de ballet.

● *La musique de la chambre était aux mains de deux compositeurs –* BOESSET *et* LALANDE *(en 1693) – et de deux maîtres (chefs d'orchestre pour la musique profane),* BOESSET et LAMBERT (COLASSE *après 1696).*

L'orchestre comprenait tout d'abord les 24 violons de LULLY, *des bois et cuivres en proportion, des chanteurs et chanteuses. Et il y avait des virtuoses, attachés à la cour (*D'ANGLEBERT *fils au clavecin,* MARAIS *à la basse de viole) ou accasionnels (en particulier les étrangers et les petits prodiges).*

(P.C.)

III. – DES BARQUES REMPLIES DE MUSICIENS SUIVAIENT SA GALÈRE

● *Depuis 1674, la flottille participe à toutes les fêtes et est mise à contribution en dehors même de celles-ci. La*

Dame en habit de ballet.

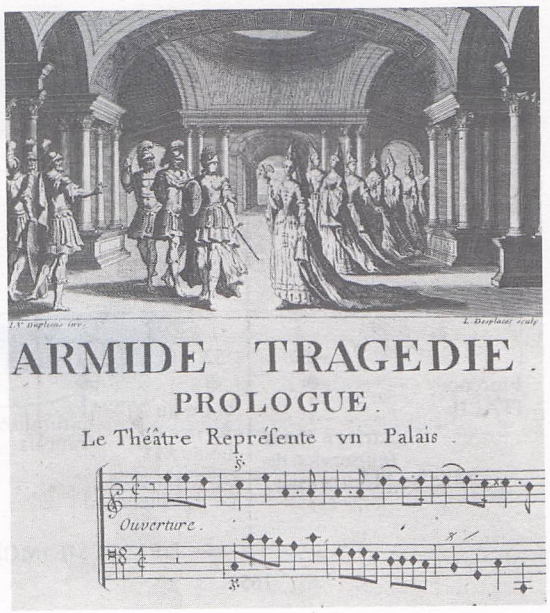
cérémonie se déroule de façon immuable... Le roi monte dans une gondole avec les dames qui ont été désignées. Sur un autre navire, les musiciens sont installés. On écoute les violons et les hautbois. La collation est servie, la gondole glisse lentement. Un concert de voix s'élève, puis on revient au rivage où attend le carrosse de Sa Majesté. Demain, ou un autre jour, on recommencera...

(J.L.)

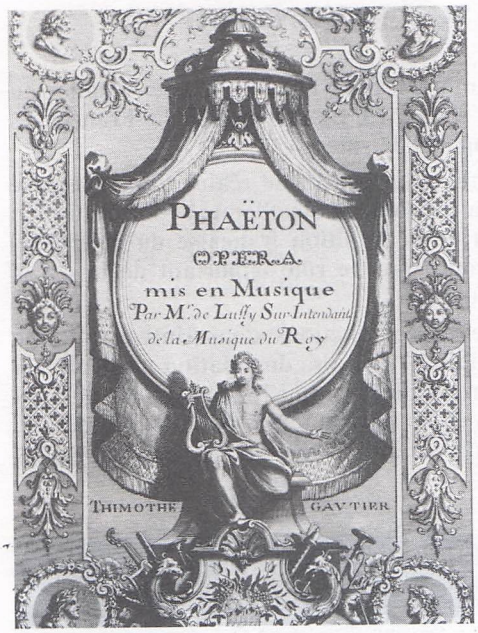
IV. – A LA CHAPELLE... IL ENTENDAIT DES MOTETS...

• *Le maître de chapelle – parfois appelé grand maître – était obligatoirement un prêtre ; il avait le droit de marcher en surplis devant le roi ; sa seule fonction était de régler les rapports entre la liturgie et la musique, sans s'occuper des questions musicales. Les sous-maîtres de la chapelle (ou maîtres de musique de la chapelle) étaient deux sous Louis XIII ; Louis XIV avait doublé leur nombre. En 1693 (arrivée de* COUPERIN *comme organiste NDLR),* LALANDE *détenait deux charges ;* COLASSE *et* MINORET *les deux autres. Les organistes, depuis 1678, étaient quatre :* LE BEGUE, NIVERS, BUTERNE *et* THOMELIN *; ils exerçaient leur charge par quartier, c'est-à-dire par trimestre.*

P.C.



Page d'une partition de « Armide » de Lully



Frontispice du livret de « Phaëton » opéra de J.-B. Lully.

V. – LE SOIR, IL Y AVAIT CONCERT AUX APPARTEMENTS...

• *(Le salon de Mars) comporte, de chaque côté de la cheminée, deux tribunes de marbre où se tiennent les violons du roi. Plusieurs fois par semaine, en effet, Louis s'y rend pour entendre un concert ou pour s'adonner à une de ses passions héréditaires, le jeu ; des tables y sont dressées.*

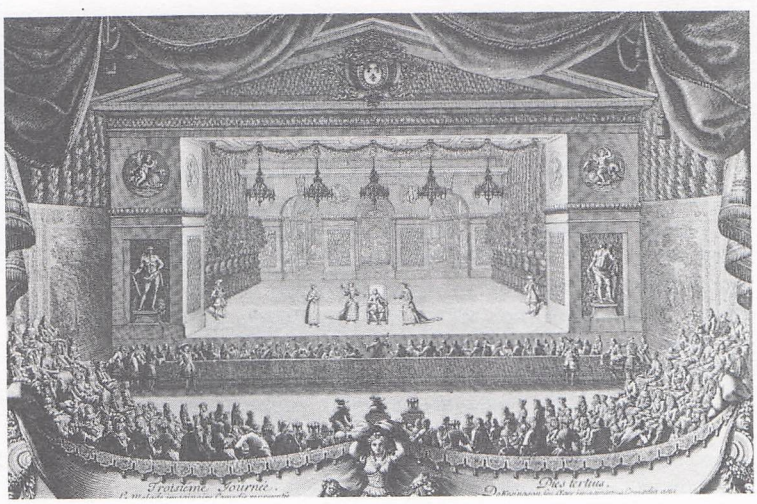
(J.L.)

• *Après le salut, voici le moment attendu avec le plus d'impatience par toute la figuration qui se bouscule depuis le matin dans les antichambres et les salons : celui de « L'appartement ». Il y a « appartement » trois jours par semaine. Sous ce vocable adopté par le roi lui-même, on désigne les divertissements qui se déroulent de sept heures à dix heures du soir, d'octobre à Pâques... Les plaisirs de l'appartement sont de différentes natures : jeu, billard, danse, concert, parfois représentation... Le bal qui termine l'appartement s'achève à dix heures par une contredanse. Après quoi a lieu le souper en « grand couvert ».*

(J.L.)

• *Le palais de Versailles ne possède pas de salle de spectacle... La plupart des opéras de* LULLY, *les comédies-ballets de* MOLIÈRE, *sont donnés dans le parc. Et l'on peut légitimement se demander ce qu'on pouvait percevoir de certains passages des œuvres que le vent et le bruit devaient emporter... Quand il pleut, on se réfugie dans la Galerie Basse... Les tréteaux sont montés au fond de la Galerie, dans un renfoncement. Les musiciens sont à l'autre bout en vis-à-vis... Sert aussi la Grande Ecurie. L'admirable Manège est parfaitement apte à « s'accommoder » en salle de spectacle, ce qui advint pour la représentation de Roland, le lundi 8 janvier 1685. On joue enfin dans la salle de comédie de Trianon. Mais celle-ci ne peut accueillir qu'une trentaine de spectateurs.*

(J.L.)



Représentation du « Malade Imaginaire », de Molière, dans le jardin de Versailles (1673), musique de Marc-Antoine Charpentier (1634-1704).

Références des lectures :

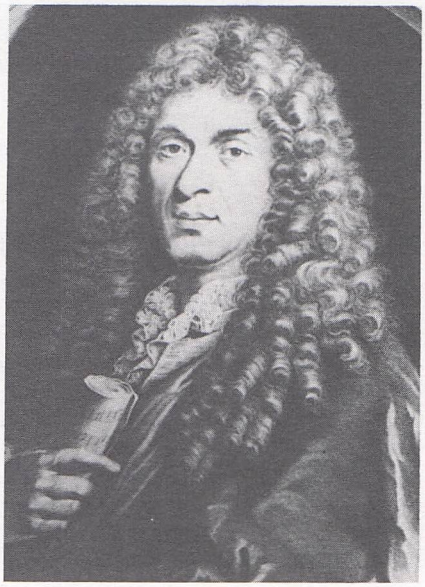
(J.-L.) : La vie quotidienne à la Cour de Versailles par J. LEVRON. Éditions HACHETTE.

(P.C.) : « Couperin » par P. CITRON. Éditions du Seuil.

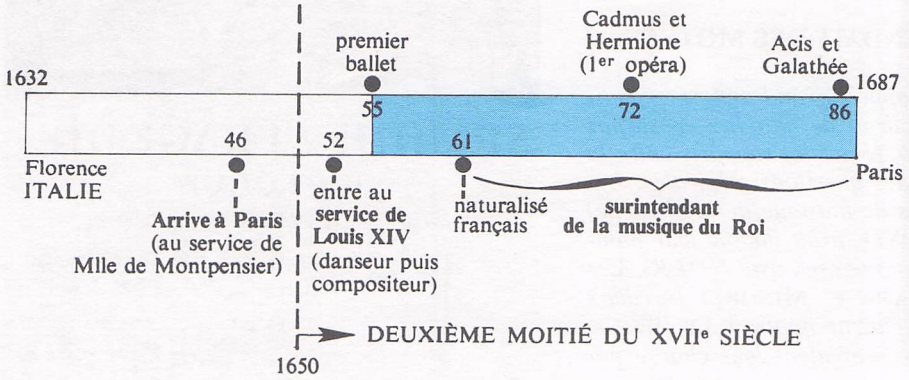
Voir thème p. 12 (n° 28)

JEAN-BAPTISTE LULLY

(1632-1687)



LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES

- **Opéras :** *Cadmus et Hermione, Amadis, Alceste, Armide, Thésée, Phaéton, Isis, Athys, etc.*
- **Comédies ballets** (la plupart en collaboration avec MOLIÈRE) : *Le Bourgeois Gentilhomme, Monsieur de Pourceaugnac.*

B) RELIGIEUSES (pour le service de la Cour)

- **Te Deum** (en l'honneur de la guérison de Louis XIV).

II. - INSTRUMENTALES

- **Ballets** (certains contenant des parties vocales) : *L'amour malade, Ballet des Saisons, de Flore...*
- **Pièces diverses** (de circonstance) : *airs de trompettes pour un carrousel de Monseigneur...*

SON RAYONNEMENT

● Comme MONTEVERDI le fit en Italie au début du siècle, **LULLY donna à la France ses premiers opéras de valeur.**

Son habileté lui permit de réaliser une **synthèse de l'opéra italien** (nouvellement introduit en France) **et de la tradition française du divertissement de cour,** d'où le **rôle important de la danse** dans ses ouvrages.

● Grâce à ses fonctions de **surintendant à la cour de Louis XIV** et à sa **domination musicale absolue,** il prend place parmi les figures **les plus représentatives du « Grand Siècle »,** aux côtés de MOLIÈRE (avec qui il collabora), LA FONTAINE ou RACINE.

L'HISTOIRE : Louis XIII (1610-1643), Louis XIV (1643-1715). Traités de Westphalie (1648), Aix-la-Chapelle (1668). Révocation de l'Edit de Nantes (1685).

LES CONTEMPORAINS :

- BUXTEHUDE (DK), STRADELLA (I).
- LEBRUN (F), MURILLO (E), VERMEER (NL), RUYSDAEL (NL),
- PUGET (F), PERRAULT (F), LE NOTRE (F).
- LA ROCHEFOUCAULD (F), LA FONTAINE (F), MOLIÈRE (F), PASCAL (F), BOILEAU (F), RACINE (F), LA BRUYÈRE (F), LEIBNIZ (D).
- NEWTON (GB).

LA MANIÈRE DE COMPOSER DE LULLY

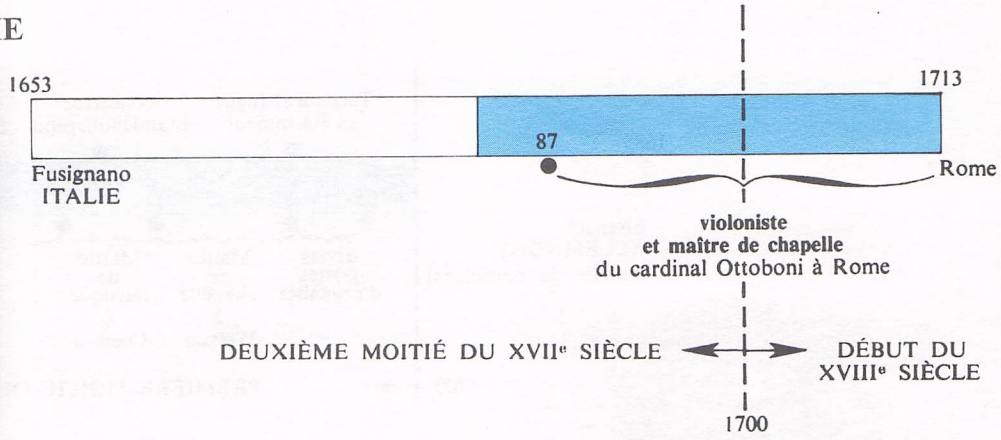
(Lecerf de la Viéville, cité par R. ROLLAND : *« Musiciens d'autrefois ». Ed. Hachette.)*

Il lisait la scène choisie jusqu'à la savoir par cœur ; il s'établissait à son clavecin ; il chantait et rechantait les paroles, battant son clavecin, sa tabatière sur un bord, et toutes les touches pleines et sales de tabac : car il était fort malpropre... Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. LALOUETTE *ou* COLASSE *(ses secrétaires) venaient, auxquels il le dictait. Le lendemain, il ne s'en souvenait plus guère. Il faisait de même les symphonies liées aux paroles ; et, dans les jours où* QUINAULT *ne lui avait rien donné, c'était aux airs de violon qu'il travaillait. Lorsqu'il se mettait au travail et qu'il ne se sentait pas en humeur, il quittait très souvent ; il se relevait la nuit pour aller à son clavecin ; et, en quelque lieu qu'il fût, dès qu'il était pris de quelque saillie, il s'y abandonnait. Il ne perdait jamais un bon moment. Il faisait lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs et de ses duos, trios, quatuors importants. En dehors de ces grands morceaux, il ne faisait que le dessus et la basse, et laissait faire par ses secrétaires* LALOUETTE *et* COLASSE *la haute-contre, la taille et la quinte.*

ARCANGELO CORELLI

(1653-1713)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

INSTRUMENTALES

A) MUSIQUE DE CHAMBRE

– **Sonates** (de chambre et d'église) pour 1 ou 2 violons et basse continue : *La Folia* (variations pour 1 violon et basse).

B) POUR ORCHESTRE DE CHAMBRE

– **Concertos grossos** pour 2 violons, violoncelle et orchestre à cordes : *Concerto en sol mineur « pour la nuit de Noël ».*

SON RAYONNEMENT

• Il est **le principal créateur de la musique de chambre** (sonate et concerto) en Italie, et son exemple sera suivi en France, notamment par COUPERIN.

• Il est également **l'un des premiers à donner au violon ses titres de noblesse,** préparant l'école instrumentale italienne du XVIIIe siècle (VIVALDI, TARTINI...).

L'HISTOIRE : règne de Louis XIV (1643-1715).

LES CONTEMPORAINS

MARAIS (F), LALANDE (F), COUPERIN (F), PACHELBEL (D), PURCELL (GB), A. SCARLATTI (I).

RIGAUD (F).

MANSARD (F).

LA BRUYERE (F), FENELON (F), FONTENELLE (F), DE FOE (GB), SWIFT (GB), LEIBNIZ (D).

LES DÉBUTS DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN ITALIE AVANT 1750

Le développement du violon, au XVIIe siècle, entraîne la constitution de petits ensembles de cordes (musique de chambre).

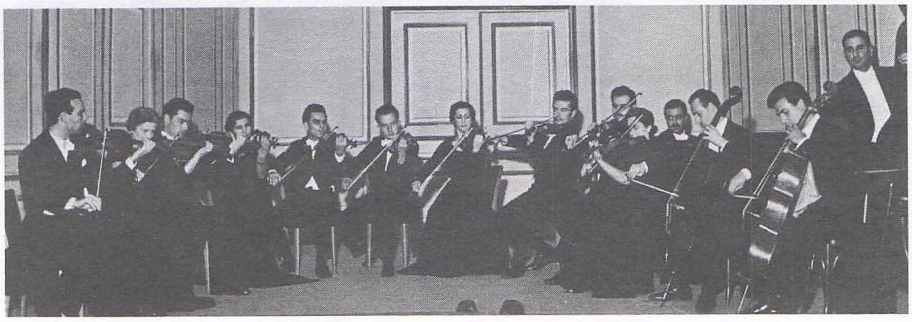
Les pièces qu'ils jouent prennent dès le début le nom de sonate *(terme qui désigne en Italie toute pièce jouée sur un instrument à archet) ou de* concerto *(voir* VIVALDI *dans le livre de 6e).*

LA SONATE est une suite de 4 *(ou* 5*)* pièces *portant :*

– *soit des* noms de danses *(sonate de chambre).*
– *soit des* indications de mouvements : *allegro, andante, adagio, largo... (sonate d'église).*

Elle est d'abord écrite pour 1 ou 2 violons *et* basse continue *(sonate en trio) puis s'étend peu à peu à d'autres instruments aigus : flûte, hautbois.*

LA BASSE CONTINUE (ou continuo) est ainsi nommée car elle soutient l'accompagnement tout au long du morceau. Elle est assurée par un clavecin *ou un* orgue, *renforcé pour les notes graves par un* violoncelle.



Orchestre de chambre italien « Corelli ».

COMPOSITEURS DE SONATES AVANT 1750 :

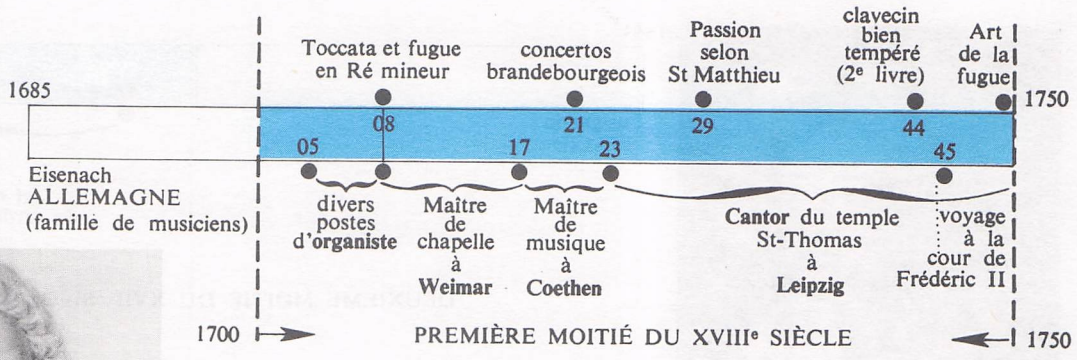
CORELLI (I).
VIVALDI (I).
VITALI (I).
COUPERIN (F).
PURCELL (GB).
BACH (D).
HAENDEL (D et GB).

Voir thèmes p. 7 (n° 9 et n° 11) p. 12 (n° 27) p. 14 (n° 32) p. 18 (n° 44) p. 28 (n° 77) p. 69

JEAN-SEBASTIEN BACH

(1685-1750)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SON RAYONNEMENT

● **Par l'ampleur de son œuvre et de son génie, BACH domine ses grands contemporains du début du XVIIIe siècle :** HAENDEL, VIVALDI, SCARLATTI, RAMEAU.

● Bien qu'ayant abordé **tous les genres** (sauf le théâtre), il reste le **maître incontesté de la fugue** dans ses **grandes pages vocales religieuses** (passions, cantates) et sa **musique instrumentale** (orgue, clavecin).

● Connu et **apprécié de ses contemporains comme organiste,** le compositeur restera ignoré du grand public pendant près d'un siècle (MENDELSSOHN, vers 1840, contribuera à sa redécouverte).

● **Trois de ses fils** prendront rang parmi les **meilleurs compositeurs de la génération suivante :** WILHELM-FRIEDMANN, KARL-PHILIP-EMMANUEL (musicien du roi de Prusse Frédéric II) et JEAN-CHRÉTIEN (« Le BACH de Londres », pour lequel MOZART aura la plus grande admiration).

SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES :

- **Cantates** pour diverses circonstances : *arrivée d'un nouveau gouverneur, du café, de la chasse...*

B) RELIGIEUSES :

- **Cantates** (en allemand) : 293, dont 190 retrouvées : *Cantate pour tous les temps, de la Pentecôte... Oratorio de Noël (suite de 6 cantates).*
- **Passions** (en allemand) : 4 dont 2 nous restent : *Passion selon Saint-Jean, passion selon Saint-Matthieu.*
- **Œuvres catholiques** (en latin) : *Messe en si mineur, Magnificat, motets.*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR INSTRUMENTS SEULS :

- **Orgue :** chorals, grande passacaille, préludes, toccatas ou fantaisies et fugues *(Toccata et fugue en ré mineur).*
- **Clavecin :** préludes et fugues *(Clavecin bien tempéré),* suites *(anglaises, françaises, allemandes),* inventions, concerto italien.
- **Suites pour violon, violoncelle, flûte** avec ou sans basse continue.

B) POUR ORCHESTRE :

- **Suites** (4).
- **Concertos brandebourgeois** (6 concertos grossos).
- **Concertos pour 1, 2 violons, 1, 2, 3, 4 clavecins.**

L'HISTOIRE : En France, mort de Louis XIV (1715), Régence, règne de Louis XV (1723-1774).

LES CONTEMPORAINS :

RAMEAU (F), COUPERIN (F), HAENDEL (D et GB), TELEMANN (D), VIVALDI (I), PERGOLESE (I).
WATTEAU (F), TIEPOLO (I).
MONTESQUIEU (F), VOLTAIRE (F), MARIVAUX (F), SWIFT (GB), DE FOE (GB).

Sans en être conscient, il frappait tous ceux qui le voyaient. Un merveilleux mélange de grandeur et d'humilité rayonnait de lui. Trop intelligent pour ne pas reconnaître son propre génie, il n'y attachait cependant pas d'importance. Il croyait d'ailleurs que des études approfondies, faites avec ferveur, suffisaient pour faire de tout homme un musicien tel que lui...

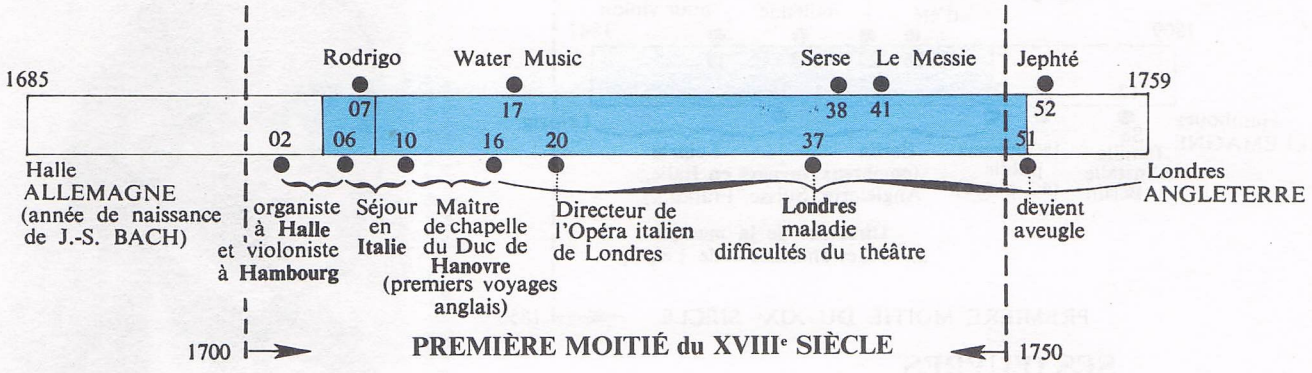
(Anna Magdalena BACH, Petite chronique. Ed. BUCHET-CHASTEL.)

GEORGES FREDERIC HAENDEL

Voir thèmes p. 5 (n° 2) p. 10 (n° 21) p. 24 (n° 65) p. 66 et p. 69

(1685-1759)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES :

– **Opéras** (de style italien) : *Rodrigo, Rinaldo, Orlando, Serse...*

B) RELIGIEUSES :

– **Oratorios :** *Israël en Egypte, Le Messie, Judas Macchabée, Jephté...*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR DIVERS INSTRUMENTS :

– **Suites** pour clavecin *(L'harmonieux forgeron).*
– **Sonates** à 2 ou 3 pour violon, hautbois, flûte et basse continue.

B) POUR ORCHESTRE :

– **Concertos grossos.**
– **Concertos** pour orgue, pour harpe.
– **Suites** (où dominent les vents) : *Water Music, Fireworks Music.*

L'HISTOIRE :

LES CONTEMPORAINS :

Voir BACH, les deux compositeurs étant exactement contemporains :

BACH 1685 ⊢——⊣ 1750
HAENDEL 1685 ⊢——⊣ 1759

L'ORATORIO

● *C'est une* **œuvre dramatique sur un sujet religieux** *(Histoire Sainte), généralement* **non représentée** *(ni mise en scène, ni décors, ni costumes).*

● *Il comprend* **les mêmes éléments qu'un opéra :** *récitatif, airs, ensembles, chœurs, orchestre.*
Seules, les danses n'y figurent pas.

Les chœurs y jouent un rôle important.

Il est écrit **dans la langue du compositeur** *et non en latin. (C'est une œuvre sur un sujet religieux, mais non liturgique.)*

SON RAYONNEMENT

● Malgré **son origine allemande,** il passe pour le successeur du compositeur anglais PURCELL et réalise une **synthèse** adroite des **styles allemand, français et italien.**

● Il est le **contemporain de** RAMEAU, VIVALDI et BACH à qui il sera souvent comparé en même opposé.

● Sa suprématie se manifeste surtout dans le domaine de l'**oratorio.** Les **chœurs** y tiennent une **place importante** et mettent en valeur son **style puissant, rythmé et décoratif** (*Alleluia et chœur final du Messie*).

● **Parmi les maîtres de l'Oratorio,** *citons :*

– *avant* HAENDEL :
CAVALIERI (I), CARISSIMI (I), SCHUTZ (D), M.-A. CHARPENTIER (F) ;

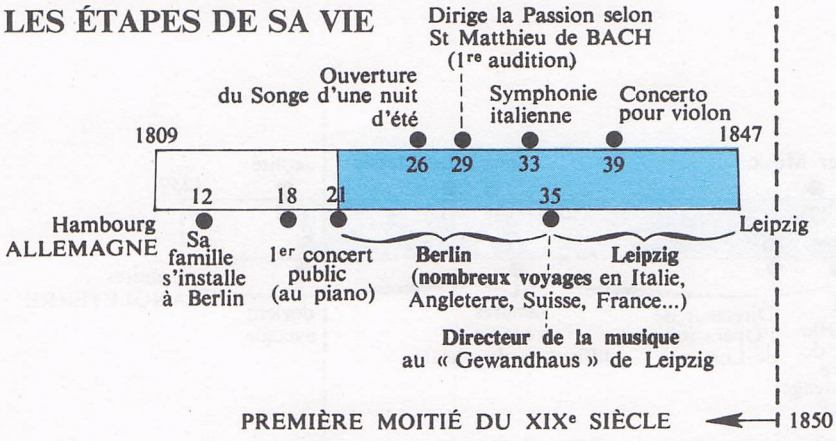
– *après* HAENDEL :
BACH (D), HAYDN (A), MENDELSSOHN (D), HONEGGER (F).

Voir thèmes p. 6
(nos 5, 6 et 7) p. 10 (no 19)

FELIX MENDELSSOHN

(1809-1847)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES :

- **Musique de scène :** *Le Songe d'une nuit d'été, Athalie.*

B) RELIGIEUSES :

- **Oratorios :** *Paulus, Elie.*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- *Rondo capriccioso, romances sans paroles. Variations sérieuses.*

B) POUR ORGUE :

- **Sonates, préludes et fugues.**

C) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- **Sonates, trios, quatuors,** quintettes, sextuor, octuor.

D) POUR ORCHESTRE :

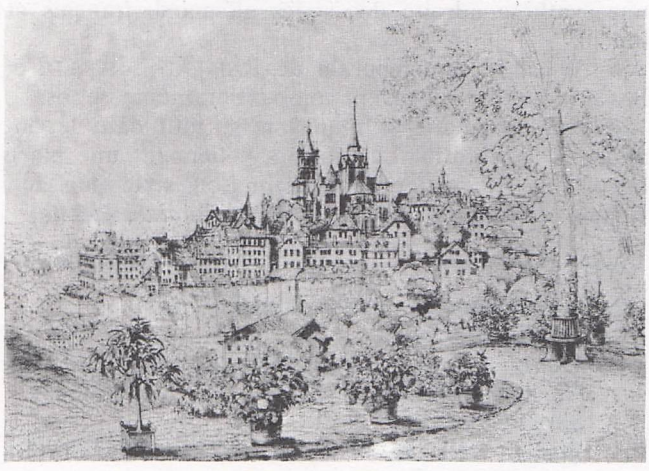
- **Concertos** pour piano (2), violon (1).
- **Ouvertures :** *La grotte de Fingal.*
- **Symphonies :** La 3e « *Ecossaise* », La 4e « *Italienne* » La 5e « *Réformation* ».
- **Extraits de la musique de scène** pour *Le Songe d'une nuit d'été* (ouverture, nocturne, scherzo, marche nuptiale).

SON RAYONNEMENT

● **Son goût pour les musiciens classiques,** sa conversion au protestantisme et son **séjour à Leipzig** lui permettent de redécouvrir et imposer au public les œuvres (alors oubliées) de BACH.

● **Classique** lui-même dans ses idées, il revient aux formes musicales du XVIIIe siècle : prélude et fugue, sonate... **Il a peu suivi les théories romantiques** de ses contemporains, n'en retenant que le **goût de la nature** *(La grotte de Fingal)* et **du fantastique** *(Le songe d'une nuit d'été).*

● **La légèreté, l'élégance** de son écriture, la **finesse de son orchestre** sont à l'origine de la réussite particulière de ses mouvements vifs (*scherzo du Songe d'une nuit d'été, finals de la Symphonie Italienne et du Concerto pour violon...*).



Lausanne, 1842. Dessin de Felix Mendelssohn.

L'HISTOIRE : En France, Restauration, Révolution de 1830, Louis-Philippe, Révolution de 1848, Napoléon III.

LES CONTEMPORAINS :

BERLIOZ (F), SCHUBERT (A), BEETHOVEN (D), WEBER (D), SCHUMANN (D), WAGNER (D), CHOPIN (PL), GLINKA (SU), ROSSINI (I).

GERICAULT (F), INGRES (F), COROT (F), DELACROIX (F).

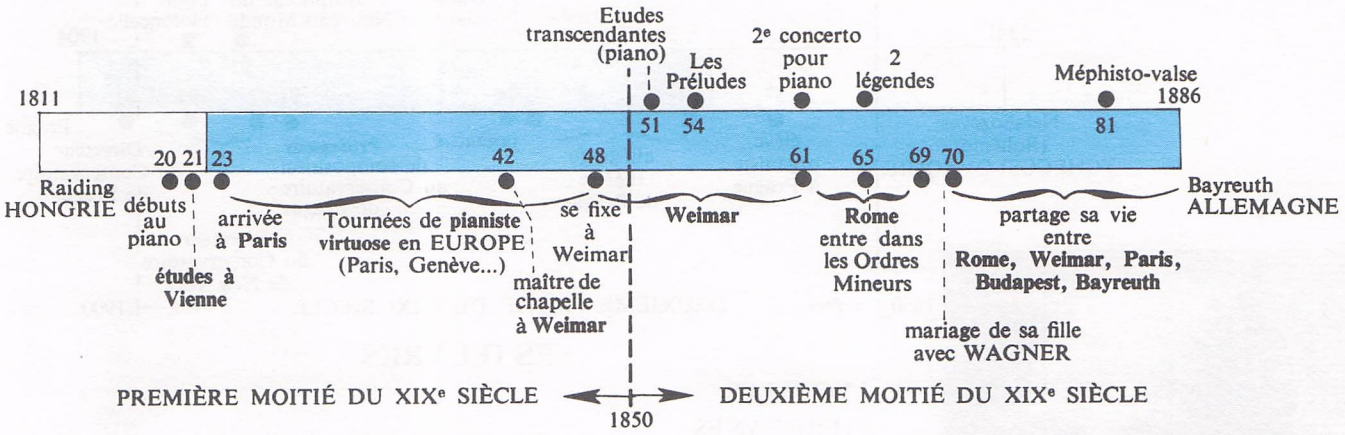
HUGO (F), LAMARTINE (F), VIGNY (F), MUSSET (F), SAND (F), BALZAC (F), DUMAS (F), STENDHAL (F), HEINE (D), MANZONI (I), POE (USA), GOGOL (SU), POUCHKINE (SU).

NIEPCE et DAGUERRE (F).

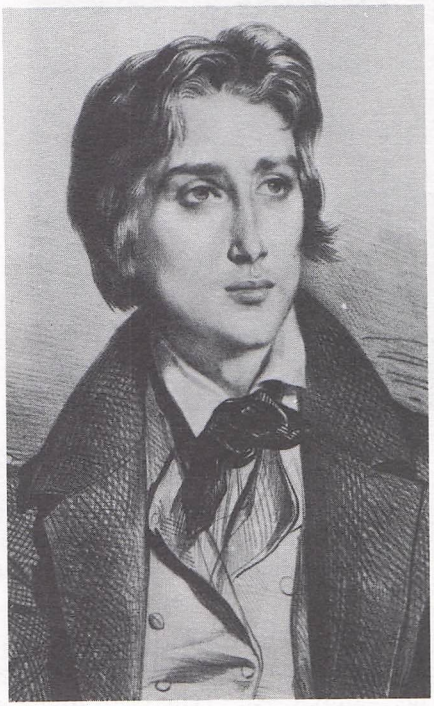
FRANZ LISZT

(1811-1886)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES



I. - VOCALES

RELIGIEUSES :

- **Messes** *(messe de Gran).*
- **Oratorios** *(Christus, légende de Ste-Elisabeth).*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- Années de pèlerinage *(Jeux d'eau à la villa d'Este).*
- Harmonies poétiques et religieuses.
- Etudes transcendantes *(La Campanella).*
- Deux légendes *(Saint François de Paule marchant sur les flots).*
- Sonate (1).
- Rapsodies hongroises (19) *(Les 2e et 6e les plus célèbres).*
- Transcriptions et variations sur des airs d'opéras *(Don Juan).*

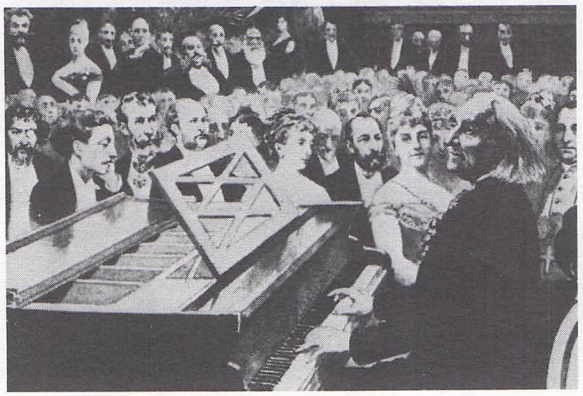
B) POUR ORCHESTRE :

- **Concertos** (2), Danse macabre, Fantaisie hongroise (pour piano et orchestre).
- Méphisto-valse.
- **Symphonies** (avec chœurs) : *Faust Symphonie, Dante Symphonie.*
- **Poèmes symphoniques** (12) : *Les Préludes, Mazeppa.*

L'HISTOIRE :
LES CONTEMPORAINS :

Voir MENDELSSOHN, les deux compositeurs étant contemporains à quelques années près :

MENDELSSOHN 1809 ⟷ 1847
LISZT 1811 ⟷ 1886



Liszt au piano, au cours d'une soirée dans un salon.

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste virtuose prodigieux,** il fait progresser considérablement la technique de son instrument et **la virtuosité est présente** dans la plupart de ses œuvres.

● D'un **romantisme plus extérieur, plus brillant que celui de** CHOPIN, il fait du piano un **instrument de concert** (il est le créateur du récital de piano) capable de s'opposer à tout un orchestre.

● Il est également **le créateur de la forme romantique du poème symphonique.**

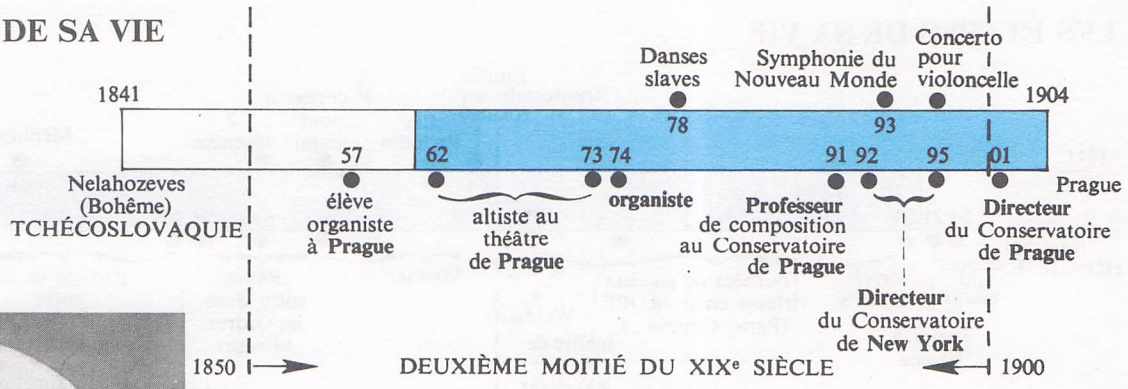
● Son **rayonnement personnel fut considérable dans le monde musical du XIXe siècle.** Ami de BERLIOZ, de CHOPIN, il fut le protecteur (puis le beau-père) de WAGNER et sa générosité fut souvent au service des jeunes compositeurs (SAINT-SAENS, FRANCK...).

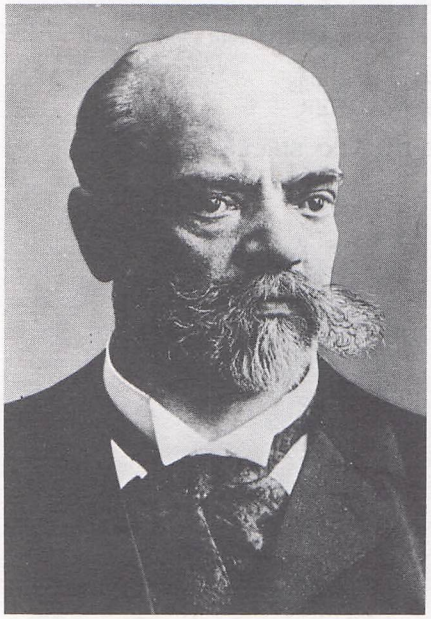
Voir thème p. 11 (n° 24)

ANTONIN DVORAK

(1841-1904)

LES ÉTAPES DE SA VIE





SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES :

– **Opéras** (en langue tchèque).

B) RELIGIEUSES :

– **Messes** (dont un *Requiem*), Te Deum.

II. - INSTRUMENTALES

A) MUSIQUE DE CHAMBRE :

– Sonates, trios, quatuors, quintette...

B) POUR ORCHESTRE :

– **Ouvertures :** *Carnaval, Othello.*
– **Concertos** pour piano, violon, violoncelle.
– **Symphonies :** La 5e dite « *du Nouveau Monde* ».
– **Danses slaves.**

SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres, nombreuses, utilisent le **folklore slave,** mais subissent également l'**influence des musiciens romantiques allemands** et de BRAHMS (dont il fut le protégé).

● Ses fonctions officielles (professeur puis directeur) à **Prague** puis, pendant quelques temps, à **New York,** lui assurent en Tchécoslovaquie aussi bien qu'aux États-Unis une popularité toujours plus grande.

L'HISTOIRE : En France, Napoléon III, guerre de 1870, IIIe République.

LES CONTEMPORAINS :

OFFENBACH (F), GOUNOD (F), FRANCK (B. et F.) SAINT-SAENS (F), LALO (F), CHABRIER (F), MASSENET (F), LISZT (H), WAGNER (D), BRAHMS (D), VERDI (I), BORODINE (SU), MOUSSORGSKY (SU), RIMSKY KORSAKOV (SU), GRIEG (N), MANET (F), CEZANNE (F), DEGAS (F), RENOIR (F), MONET (F).

CARPEAUX (F), RODIN (F).

FLAUBERT (F), BAUDELAIRE (F), VERLAINE (F), MALLARMÉ (F), DAUDET (F), DOSTOIEVSKY (SU), TOLSTOI (SU).

BERTHELOT (F), BERNARD (F), PASTEUR (F), MENDEL (A).

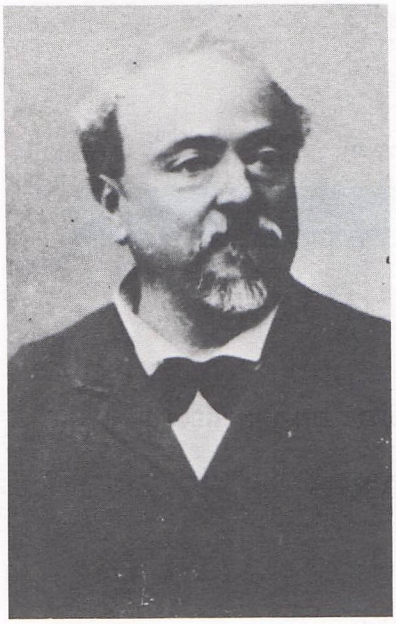
LA MUSIQUE EN TCHÉCOSLOVAQUIE

● *La Bohême, qui faisait alors partie de l'Empire autrichien, avait connu aux* **XVIIe** *et* **XVIIIe** *siècles une intense vie musicale. Mais rien ne permettait d'y déceler un art différent de celui d'Autriche (Don Juan, de* MOZART, *fut créé à Prague en 1787).*

● *Au cours du* **XIXe** *siècle, comme la plupart des peuples d'Europe, les Tchèques prennent conscience de leur sentiment national et les compositeurs utilisent alors* **les chants et danses populaires,** *ainsi que* **les sujets historiques nationaux** *(à l'image des Russes du Groupe des Cinq).*

● DVORAK *fut précédé par* SMETANA *(auteur de « La Moldava ») et suivi au XXe siècle par* JANACEK *(Jenufa, sinfonietta) et* MARTINU *(musique de chambre, symphonies).*

Groupe folklorique tchèque.

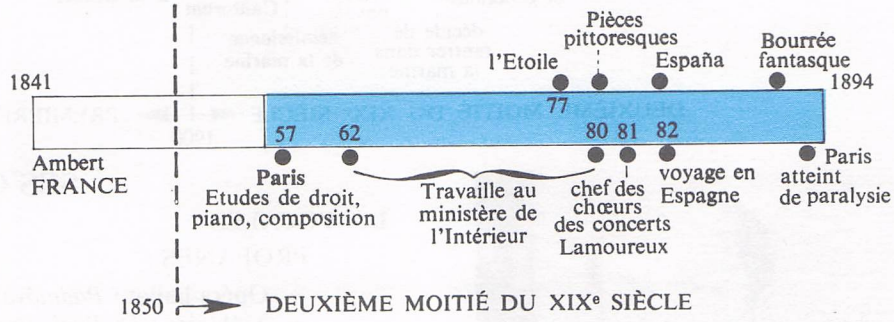


EMMANUEL CHABRIER

(1841-1894)

Voir thèmes p. 25 (n° 69)
p. 27 (n° 74) p. 28 (n° 78)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

- **Opéra :** *Gwendoline.*
- **Opéra comique :** *Le Roi malgré lui.*
- **Opérettes :** *L'Étoile...*
- **Mélodies :** *Ballade des gros dindons...*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- *Pièces pittoresques* (4 d'entre elles orchestrées sous le nom de « *Suite Pastorale* »).
- *Bourrée fantasque.*

B) POUR ORCHESTRE :

- *Joyeuse marche, Suite pastorale. España.*

L'HISTOIRE :
LES CONTEMPRAINS :

Voir DVORAK les deux compositeurs étant exactement contemporains :

DVORAK 1841 ——— 1904
CHABRIER 1841 ——— 1894

SON RAYONNEMENT

● Venu tard à la musique, il a le goût du **fantasque,** du **burlesque,** et de la **plaisanterie.**

● Il fait preuve dans sa musique d'une **vigueur rythmique** et d'une **richesse orchestrale** qui se retrouveront chez RAVEL, tandis que certaines recherches annoncent DEBUSSY.

● **Sa truculence** suscitera l'admiration et l'imitation de compositeurs contemporains tels que POULENC ou IBERT.

Autour du piano avec Chabrier (tableau de Fantin-Latour).

A PROPOS DU TABLEAU « AUTOUR DU PIANO », par Francis POULENC

(extrait de son livre sur Chabrier, éd. La Palatine, Paris.)

D'après le témoignage même de MESSAGER, *en dépit de la beauté de deux toiles de* MANET, *c'est le* CHABRIER *du célèbre « Autour du piano » de* FANTIN-LATOUR, *aujourd'hui au Musée du Louvre, qui nous donne une idée exacte de ce génie, aussi brave que malicieux.*

Une forte tête ronde, le nez charnu et sensuel, des yeux saillants à fleur de tête, des bras courts, des mains potelées, des jambes courtes, tels étaient les traits caractéristiques de notre musicien, qui représentait le type parfait de l'auvergnat, oserais-je écrire du « bougnat ». Loin de renier ses origines montagnardes, Chabrier se plaisait à dire : « dans mon pays il n'y a que des brutes, tout au plus bonnes à faire des porteurs d'eau, ou des gens d'esprit... j'ai choisi »...

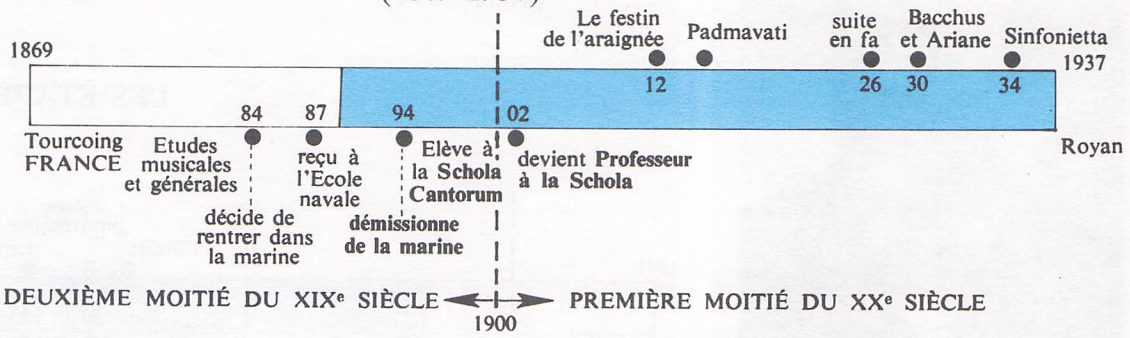
Mais revenons au tableau de FANTIN-LATOUR. *Si la fameuse caricature de* DETAILLE *nous représente, de dos, au piano, un* CHABRIER *débraillé, le haut-de-forme en bataille et son célèbre raglan moutarde transformé en robe de chambre, Chabrier nous apparaît, au contraire, dans la toile du Louvre, aussi correctement vêtu qu'un parfait chef de bureau. C'est sous cette apparence de fonctionnaire que nous le voyons sur la plupart de ses photographies.*

Voir thème p. 24 (n° 66)

ALBERT ROUSSEL

(1869-1937)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

PROFANES :

- **Opéra-ballet :** *Padmâvati.*
- **Mélodies :** *Le Bachelier de Salamanque.*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- Suite, sonatine.

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- Sonates, trios, quatuor à cordes, divertissement pour sextuor.

C) POUR ORCHESTRE :

- **Ballets :** *Le Festin de l'araignée Bacchus et Ariane.*
- **Symphonies :** 4 et une « *Sinfonietta* » pour cordes.
- **Suite en fa,** concerto pour piano, rapsodie flamande...

SON RAYONNEMENT

● **Venu tard à la musique** il subit d'abord l'influence de D'INDY (dont il fut l'élève à la Schola) et de DEBUSSY. Mais il posséda bientôt un style très personnel, **indépendant,** et **à l'écart de toute école.**

● **L'austérité de son écriture** est à l'origine de son **éloignement du grand public.** Cependant, **l'élan** et la **vigueur des rythmes,** le **modernisme des harmonies,** font de ROUSSEL l'un des musiciens **les plus originaux** du début de notre siècle.

L'HISTOIRE : En France, IIIe République. Exposition universelle de 1889. Guerre de 1914-1918.

LES CONTEMPORAINS :

DEBUSSY (F), DUKAS (F), SATIE (F) SCHMITT (F), R. STRAUSS (D), MAHLER (A), SCHOENBERG (A), WEBERN (A), BERG (A), PUCCINI (I), RESPIGHI (I), AL BENIZ (E), GRANADOS (E), DE FALLA (E), STRAVINSKY (SU), BARTOK (H), SIBELIUS (SF).

RENOIR (F), MONET (F), PICASSO (E. et F), ROUAULT (F), MATISSE (F), DERAIN (F.), BRAQUE (F), VLAMINCK (F), DUFY (F).

RODIN (F), MAILLOL (F), BOURDELLE (F).

GIDE (F), ROSTAND (F), ROLLAND (F), PEGUY (F), CLAUDEL (F), VALERY (F), COLETTE (F), APOLLINAIRE (F) PROUST (F), GIRAUDOUX (F), GORKI (SU), PIRANDELLO (I).

P. et M. CURIE (F), EINSTEIN (D), FREUD (A), A. et L. LUMIERE (F), BLERIOT (F).

LA MUSIQUE DE BALLET

● *Un ballet peut être* **incorporé à un ouvrage lyrique** *(sous forme de danses isolées ou d'un divertissement plus développé) ou constituer* **un spectacle complet à lui seul.** *Il suit alors un* **argument** *préétabli.*

● *La musique de ballet est* **orchestrale** *et peut, suivant les cas, se présenter sous la forme de* **numéros séparés** *(correspondant aux différentes « entrées » des danseurs)* ou **être divisée en actes** *où les principales scènes sont reliées par de la musique continue.*

● *Pour le concert, les principaux fragments sont groupés* **en suites d'orchestre.**

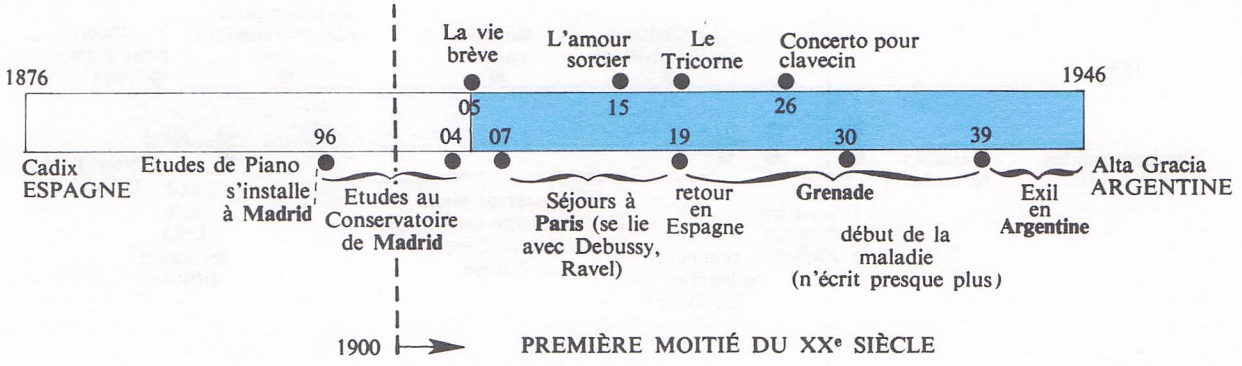
Le festin de l'araignée.

MANUEL DE FALLA

Voir thèmes p. 10 (n° 20)
p. 17 (n° 42)

(1876-1946)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

PROFANES :

- **Mélodies :** 7 *chansons populaires espagnoles.*
- **Opéra :** *La Vie brève.*
- **Autres œuvres scéniques :**
  L'Atlantide (oratorio inachevé).
  Le Rétable de Maître Pierre (pour marionnettes).

II. - INSTRUMENTALES

POUR ORCHESTRE :

- **Concerto** pour clavecin et petit orchestre.
- *Nuits dans les jardins d'Espagne* (pour piano et orchestre).
- **Ballets :** *L'Amour sorcier, Le Tricorne.*

L'HISTOIRE :
LES CONTEMPORAINS :

Voir ROUSSEL, les deux compositeurs étant contemporains à quelques années près :

ROUSSEL 1869 ——— 1937
FALLA 1876 ——— 1946

« L'amour sorcier » à l'Opéra-Comique.

SON RAYONNEMENT

- Ses œuvres sont **peu nombreuses** mais toutes d'une **rare qualité.**

- **Très attaché aux traditions populaires espagnoles,** il recrée comme BARTOK (voir page suivante) un véritable « folklore imaginaire ».

- Mais son **langage moderne et personnel** (qui évolue peu à peu vers le dépouillement), le place **parmi les plus grands contemporains,** aux côtés de DEBUSSY, RAVEL et STRAVINSKY, dont il fut l'ami durant son séjour parisien.

LES COMPOSITEURS ET LE FOLKLORE

Les chants et danses populaires d'un pays peuvent être exploités de trois manières par les compositeurs :

- *Utilisation sans modifications, avec adjonction d'un accompagnement (ou harmonisation) qui les enrichit.*

- *Insertion dans une œuvre plus longue d'éléments mélodiques, rythmiques ou instrumentaux empruntés à ces chants ou danses. C'est le cas dans les rapsodies (hongroises de LISZT, roumaines d'ENESCO...).*

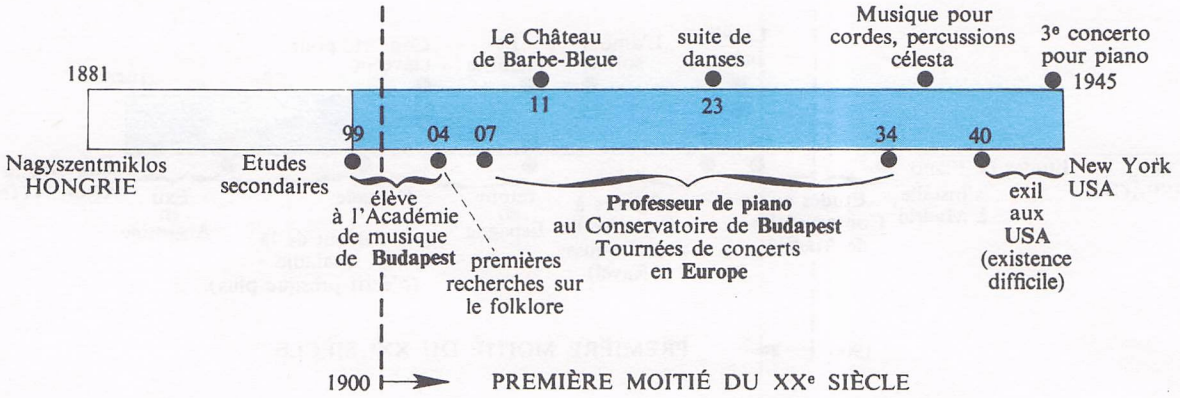
- *Création de toutes pièces, par le compositeur, d'éléments rythmiques ou mélodiques apparentés au folklore, dans l'esprit de celui-ci. C'est le « folklore imaginaire » de BARTOK et FALLA.*

BELA BARTOK

(1881-1945)

Voir thèmes p. 17 (n° 41) p. 19 (n° 49) p. 21 (n° 55) p. 22 (n° 58) p. 25 (n° 70) p. 27 (n° 75)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

PROFANES :

- **Opéras :** *Le château de Barbe Bleue.*
- Cantate profane.
- **Mélodies** et chants populaires harmonisés.

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- **Sonates** pour piano, pour 2 pianos et percussions.
- **Pièces diverses** *(Allegro barbaro),* danses.
- **Ouvrages d'enseignement :** *Microkosmos, For children.*

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- **Sonates** pour violon et piano, duos pour violons.
- **Quatuors** à cordes (7).

C) POUR ORCHESTRE :

- **Ballets :** *Le prince de bois, Le mandarin merveilleux.*
- **Concertos** pour piano (3), violon, alto, orchestre.
- **Danses** roumaines, suite de danses.
- Divertimento pour orchestre à cordes.
- Musique pour cordes, percussion et célesta.

L'HISTOIRE :
LES CONTEMPORAINS :

Voir ROUSSEL et FALLA, les trois compositeurs étant contemporains à quelques années près :

ROUSSEL 1869 — 1937
FALLA 1876 — 1946
BARTOK 1881 — 1945

Groupe folklorique hongrois.

SON RAYONNEMENT

- **Pianiste et professeur renommé,** il est à l'origine de la **découverte** et de l'**étude du folklore hongrois,** l'un des plus riches d'Europe.

- Ayant subi diverses influences au départ (R. STRAUSS, DEBUSSY, SCHOENBERG), il se forge peu à peu **une des personnalités les plus riches du siècle.**

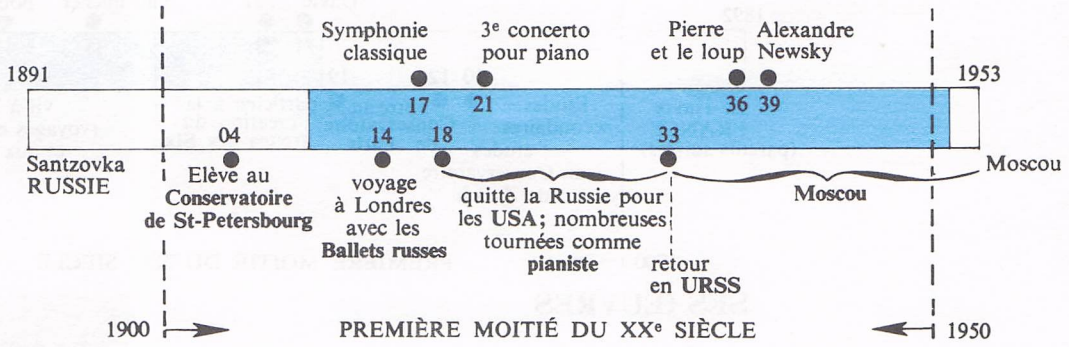
- Sa musique, essentiellement **rythmique et dynamique,** combine les éléments du folklore hongrois et les divers apports contemporains. Mais, comme FALLA (voir page précédente) **il recrée le folklore** à partir d'élements purement originaux, instituant la pratique du folklore dit « imaginaire ».

- Son art, placé longtemps **à l'avant-garde de son temps,** eut un profond retentissement sur les jeunes générations de compositeurs.

SERGE PROKOFIEV

(1891-1953)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SON RAYONNEMENT

● Ses œuvres, **très nombreuses,** touchent à **tous les genres** et renferment une grande variété de style, allant d'un langage **néoclassique** à une écriture moderne, **incisive et percutante.**

● Néanmoins, le **lyrisme** et la **sensibilité** sont toujours présents et se traduisent par une **simplicité** et une **beauté mélodique** constantes.

● D'abord tourné, comme STRAVINSKY, vers le monde musical occidental (RAVEL), son retour en U.R.S.S. lui permet de réaliser une jonction **entre deux univers artistiques** alors très isolés l'un de l'autre.

SES ŒUVRES

I. - VOCALES

PROFANES :

- **Opéras :** *Le Joueur, L'amour des trois oranges, L'ange de feu, Guerre et Paix.*
- **Cantates :** *Alexandre Newsky* (d'après la musique du film), *La garde de la paix.*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- **Sonates** (9) et pièces diverses *(préludes, visions fugitives).*

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- Sonates pour violon et piano, quatuors.

C) POUR ORCHESTRE :

- **Concertos** pour piano (5), violon, violoncelle.
- **Symphonies** (7) : la 1re dite « *classique* ».
- **Suites :** *Suite Scythe, Pierre et le Loup* (conte pour enfants).
- **Musique de films :** *Lieutenant Kijé, Alexandre Newsky, Ivan le Terrible.*
- **Ballets :** *Chout le bouffon. Le Pas d'acier, Roméo et Juliette, Cendrillon.*

L'HISTOIRE : En France, 3e République, guerre de 1914-1918, guerre de 1939-1945, 4e et 5e Républiques.
En Russie, Révolution de 1917 et mise en place de l'URSS.

LES CONTEMPORAINS :

RAVEL (F), IBERT (F), HONEGGER (F), MILHAUD (F), HINDEMITH (D), SCHOENBERG (A), BERG (A), WEBERN (A), BARTOK (H), STRAVINSKY (SU), FALLA (E).

PICASSO (E et F), BRAQUE (F), UTRILLO (F), MODIGLIANI (I et F).

LECORBUSIER (CH et F).

APOLLINAIRE (F), COCTEAU (F), ELUARD (F), GIRAUDOUX (F), DUHAMEL (F), MAURIAC (F), RAMUZ (CH), RILKE (D), MANN (D).

EINSTEIN (D).

LA MUSIQUE DE FILM

● Elle peut accompagner un film de façon continue ou simplement épisodique. Descriptive ou évocatrice lorsqu'il s'agit de documentaires ou de paysages, elle doit au contraire souvent s'effacer et se soumettre au rythme de l'image, tout en complétant celle-ci de façon aussi discrète qu'indispensable.

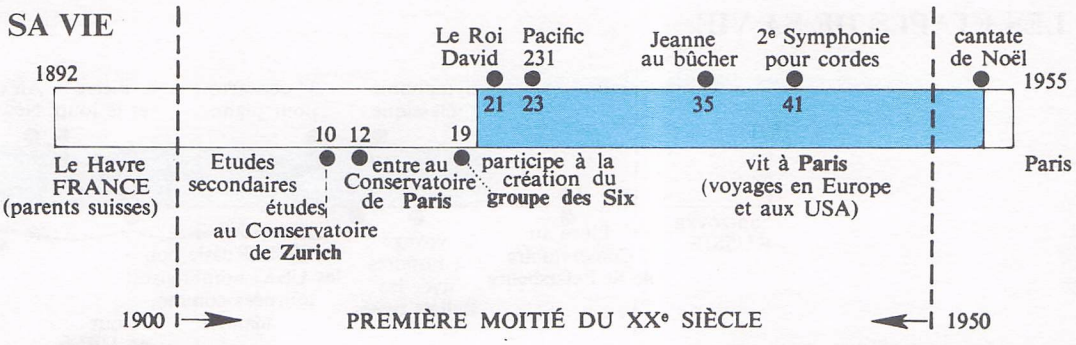
● Les plus grands musiciens contemporains se sont intéressés à la musique de film, certains tendant à en faire une véritable spécialité : HONEGGER (La Roue, Napoléon, Mermoz), MILHAUD, AURIC (Symphonie pastorale, La belle et la bête, POULENC, JAUBERT (Carnet de bal, Quai des brumes), THIRIET (les Visiteurs du soir), KOSMA (les Portes de la nuit), PROKOFIEV (Alexandre Newsky).

Voir thèmes p. 9 (n° 16)
p. 18 (n° 47) p. 26 (n° 72)

ARTHUR HONEGGER

(1892-1955)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

- **Opéras :** *Antigone, L'Aiglon* (avec J. IBERT).
- **Opérettes :** *Les aventures du Roi Pausole.*
- **Oratorios :** *Le Roi David, Judith, Jeanne au bûcher, Nicolas de Flue, La Danse des morts.*
- **Cantate :** *Une cantate de Noël.*
- Mélodies.

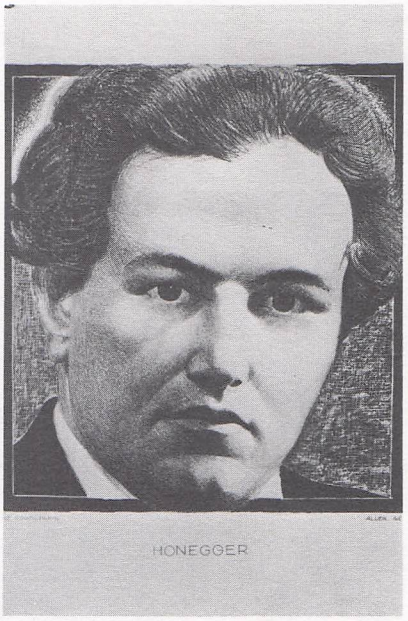
II. - INSTRUMENTALES

A) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- Sonates, quatuors.

B) POUR ORCHESTRE :

- **Musique de scène, de films** *(La roue, Regain, Mermoz...).*
- **Ballets :** *Cantique des Cantiques.*
- **Symphonies** (5) : la 2e pour cordes, la 3e « *Liturgique* » et **Mouvements symphoniques :** *Pacific* 231, *Rugby.*
- Œuvres diverses : *Pastorale d'été, Suite archaïque...*



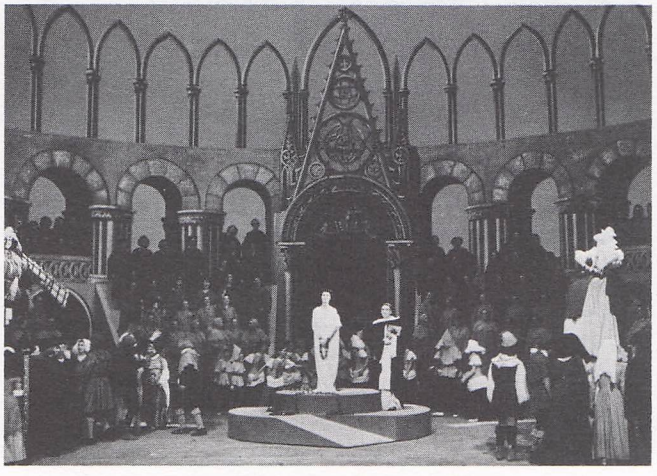
L'HISTOIRE
LES CONTEMPORAINS :

Voir PROKOFIEV, les deux compositeurs étant contemporains à un an près :

PROKOFIEV 1891 ⊢——⊣ 1953
HONEGGER 1892 ⊢——⊣ 1955

SON RAYONNEMENT

- De **tempérament romantique,** il s'éloigne très vite de l'esthétique du Groupe des Six.
- Il hérite de son **ascendance suisse-allemande** le goût de l'**effet,** d'une musique **puissante et solide** d'architecture.
- **Maître contemporain de l'Oratorio** (auquel il redonne vie) il tente, grâce à un **art direct,** parfois **populaire,** de s'adresser à la masse, tandis que sa **musique d'orchestre,** plus complexe et **très contrastée,** traduit toutes les aspirations d'un musicien romantique.



Jeanne au bûcher à l'Opéra de Paris.

Ce qui est décourageant pour le musicien, c'est la certitude que son œuvre ne sera pas entendue et comprise selon ce qu'il a conçu et tenté d'exprimer.

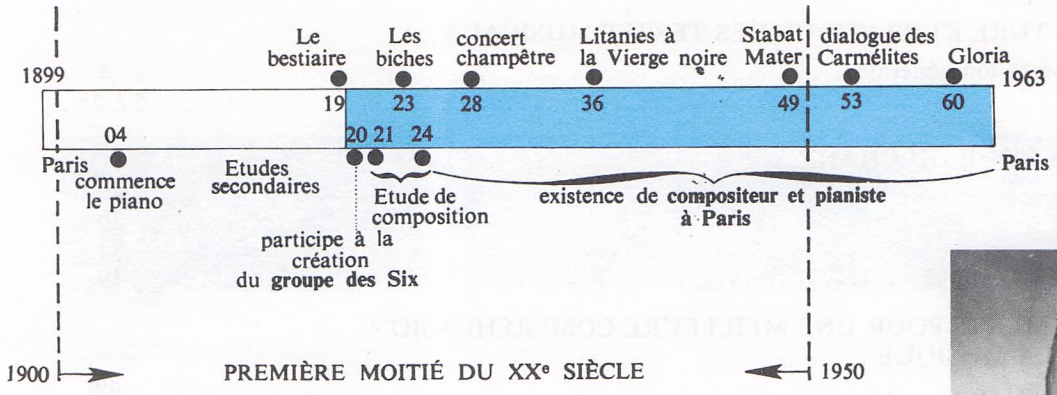
Tous les autres arts ont des modes de communication sans équivoque. On peut aimer ou ne pas aimer, admettre ou ne pas admettre, saisir avec plus ou moins de finesse ce qu'a voulu dire l'écrivain, l'architecte ou le peintre. Du moins le mot, le trait, la couleur, la construction sont faits d'éléments clairs et qui parviennent aux yeux ou à l'esprit sans déformations.

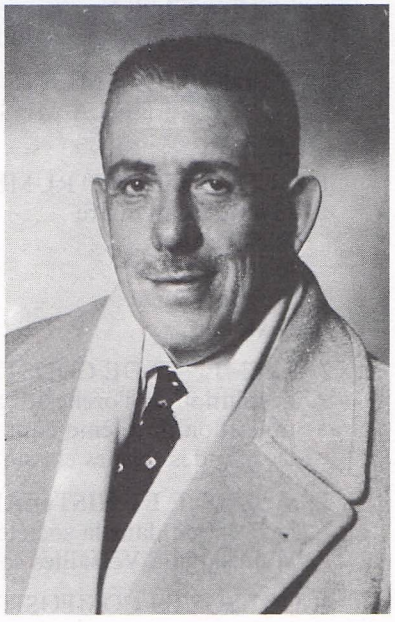
Au contraire, la fluidité ! la complexité de l'art musical ont pour effet certain de différencier l'œuvre conçue par le musicien de l'interprétation que lui donnent ses auditeurs... *(Propos d'*HONEGGER*).*

FRANCIS POULENC

(1899-1963)

LES ÉTAPES DE SA VIE





SES ŒUVRES

I. - VOCALES

A) PROFANES :

- **Opéras :** *Dialogue des Carmélites, La voix humaine.*
- **Opérette :** *Les mamelles de Tirésias.*
- **Mélodies :** sur poèmes de Ronsard, Eluard, Cocteau, Apollinaire *(Le Bestiaire)...*

B) RELIGIEUSES :

- Messe, motets : *Stabat Mater, Litanies à la Vierge Noire, Gloria.*

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- Pièces diverses *(valses, mouvements perpétuels, Toccata...).*

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- **Sonates** pour divers instruments et piano.
- **Trios** (dont un pour cuivres).
- **Sextuor** (pour quintette à vent et piano).

C) POUR ORCHESTRE :

- **Concertos** pour 1, 2 pianos, orgue et timbales, *Concert champêtre* pour clavecin.
- Sinfonietta.
- **Ballets :** *Les biches, Aubade, Les animaux modèles...*

Le groupe des Six et Jean Cocteau
(dessin de Jean Cocteau)

SON RAYONNEMENT

• Il occupe une place à part dans la musique contemporaine : il a en effet réussi à se forger une **personnalité originale en restant à l'écart des tendances modernes** et en renouant avec la **tradition classique** MOZART, SCARLATTI).

• Ses **nombreuses mélodies** font de lui l'**un des derniers grands maîtres du genre** en France, tandis que sa **musique religieuse** reflète une émouvante **simplicité** et une **foi profonde.**

• Par ailleurs, il se réclame de la **fantaisie,** de la **truculence** et du **comique** de CHABRIER et SATIE, à travers un art **simple et clair.**

L'HISTOIRE : 3e République, 1re guerre mondiale (1914-1918), 2e guerre mondiale (1939-1945). 4e et 5e Républiques.

LES CONTEMPORAINS :

MILHAUD (F), HONEGGER (F), VARESE (F), IBERT (F), JOLIVET (F), MESSIAEN (F), PROKOFIEV (SU), HINDEMITH (D), GERSHWIN (USA).

GROMAIRE (F), DALI (E), MIRO (E)

GIACOMETTI (CH)

MALRAUX (F), SARTRE (F), ELUARD (F), BRETON (F), ARAGON (F), DESNOS (F), BRECHT (D), GARCIA LORCA (E), STEINBECK (USA).

L. DE BROGLIE (F), F. et I. JOLIOT-CURIE (F), J. ROSTAND (F).

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

PAGES

Avant-propos 2
Table alphabétique des œuvres citées 3

1re PARTIE : LECTURE ET PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

Sommaire et progression générale 4
Chapitres 1 à 10 ..... 5 à 28

2e PARTIE : PRATIQUE DU CHANT

Sommaire 29
Folklore français 30
Folklore étranger 31
Musiciens de tous les temps 39

3e PARTIE : ÉLÉMENTS POUR UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DE LA MUSIQUE

Sommaire 49

1. QUELQUES INSTRUMENTS SOLISTES
   - le luth et la guitare 50
   - le clavecin 51
   - le piano 52
   - l'orgue 53
   - le violon 54
2. ÉLÉMENTS DE CONSTRUCTION
   - l'évolution de l'orchestre avant Beethoven ..... 55 à 59
   - utilisation du thème dans la construction d'une œuvre ..... 60 à 67
   - les grandes formes classiques ..... 68 à 70
3. MUSIQUE ET HISTOIRE
   - la musique dans la société du XVIe siècle ..... 71 à 74
   - la musique à Versailles sous Louis XIV ..... 75 à 77
4. QUELQUES COMPOSITEURS :
   - Lully 78
   - Corelli 79
   - Bach 80
   - Haëndel 81
   - Mendelssohn 82
   - Liszt 83
   - Dvorak 84
   - Chabrier 85
   - Roussel 86
   - Falla 87
   - Bartok 88
   - Prokofiev 89
   - Honegger 90
   - Poulenc 91

RÉFÉRENCES DES CITATIONS MUSICALES

Éditions musicales :

BOOSEY AND HAWKES : *Bartok,* p. 17, 19, 22, 25 ; *Stravinsky* p. 18.
CHESTER (London) : *Falla* p. 10. 17.
DURAND ET Cie : *Ravel* p. 15 ; *Debussy* p. 15 ; *Debussy-Büsser* p. 21 ; *Roussel* p. 24 ; *Dukas* p. 24.
ESCHIG : *Albeniz* p. 27.
FŒTISCH (Bâle) : *Honegger* p. 9.
HAMELLE : *d'Indy* p. 13.
LEMOINE : *Absil* p. 11, 13, 20.
OXFORD UNIVERSITY EDITION : *Britten* p. 16.
PHILHARMONIA : *Bartok* p. 13, 21, 27, 28.
SALABERT : *Honegger* p. 18. 26.
SOUTHERN MUSIC COMPANY (U.S.A.) : *Milhaud,* p. 6.

Clichés :

ARCH. PHOTO : p. 73 *(Bal, Bal Masqué),* p. 75 *(Musiciens et chanteurs).*

ROGER-VIOLLET : p. 72 *(Palestrina, G. Costeley), Portraits* p. 78, 79, 80, 84, 85, 86, 88, 89, 91, p. 79 *(Orchestre),* p. 83 *(Liszt),* p. 85 *(Amour du piano),* p. 86 *(le Festin de l'araignée),* p. 87 *(l'Amour sorcier),* p. 88 *(Groupe folklorique hongrois),* p. 84 *(Groupe folklorique tchèque),* p. 90 *(Jeanne au bûcher).*

PROUTE : p. 75 *(Ch. Mouton),* p. 76 *(Delalande, Concert de musique), Portraits* p. 81, 82, 83, 87, 90.

p. 88 *(groupe folklorique hongrois),* p. 88 *(Bela Bartok),* p. 89 *(Serge Prokofiev),* p. 90 *(Jeanne au bucher),* p. 91 *(Francis Poulenc).*

CDMI : p. 91 *(Groupe des Six).*

GIRAUDON : p. 74 *(l'Ouïe, Ballet comique, Mystère de la Passion),* p. 75 *(Clavecin),* p. 77 *Armide, Phaëton, Malade imaginaire).*

ERLANGER : p. 76 *(Dame et Homme en habit de ballet).*

MARCHAND, PARIS

H
&
C